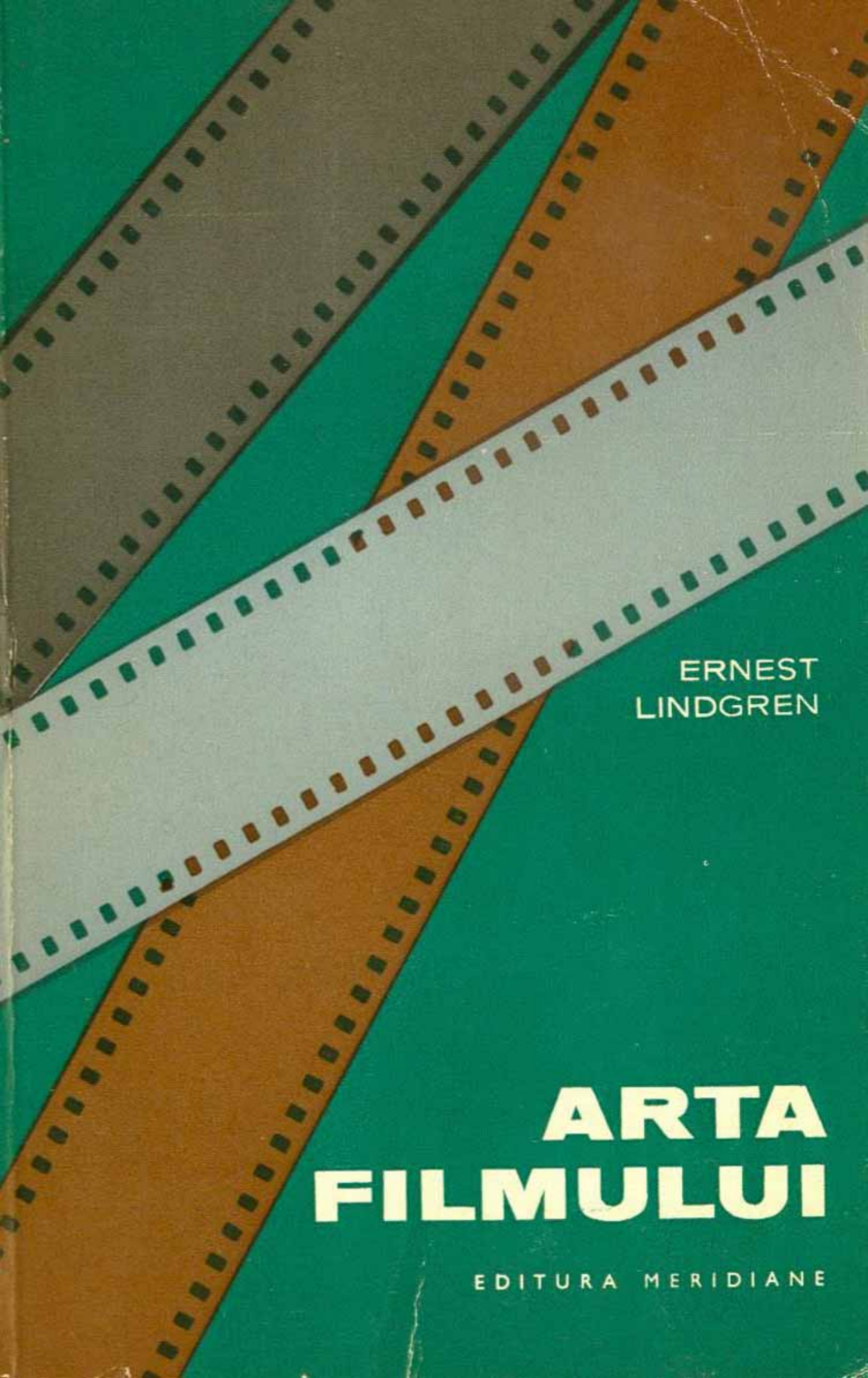


ERNEST
LINDGREN

ARTA FILMULUI

EDITURA MERIDIANE

Copera: ION PETRESCU

THE ART OF THE FILM
by
Ernest Lindgren
© George Allen & Unwin Ltd.,
London, 1963

ERNEST LINDGREN

ARTA FILMULUI

Cuvint înainte de **Marius Teodorescu**
Traducere din limba engleză de **Simona Balamace**

EDITURA MERIDIANE • Bucureşti 1969

Căci mintea omenească are capacitatea de a se pune in mişcare fără să i se aplice stimulenţi grosolani şi violenţi; şi trebuie să aibă o foarte slabă înţelegere despre frumuseţea şi demnitatea ei, aceia care nu ştie acest lucru; şi care nu ştie, de asemenea, că o fiinţă este superioară alteia în măsura în care posedă această capacitate. Mi s-a părut deci că străduinţa de a crea sau a lărgi această capacitate este unul din cele mai bune servicii la care scriitorul se poate angaja în orice epocă; însă acest serviciu, excelent în toate timpurile, este excelent cu deosebire astăzi. Căci o multitudine de cauze, necunoscute timpurilor mai vechi, acţionează acum împreună pentru a toci puterea de discernământ a minţii, şi făcînd-o inapţă de orice efort voluntar, tinde să o reducă la o stare de amorţeală aproape primitivă.

WORDSWORTH

Prefaţă la ediţia a doua din *Lyrical Ballads*, 1800

Cuvînt înainte

Apariția cinematografului a fost urmată, la scurt timp, de cea a unei tot mai bogate literaturi despre film. Nu trecuse multă vreme de cînd frații Lumière uimiseră publicul parizian cu acel spectacol alcătuit din zece bucățele de peliculă și presa a și început să ofere un spațiu tot mai larg în paginile sale celor care voiau să-și comunice părerile despre noua minune a tehnicii.

Și cu aceasta intrăm în prima fază a literaturii consacrate filmului: cea a impresiilor notate în fugă, de cele mai multe ori sub înrîurirea entuziasmului înflăcărat provocat de o « filmă nemaivăzută ». Se fac pronosticuri, se încearcă o situare a cinematografului în raport cu celelalte arte, se alcătuiesc statistici și se țes primele legende în jurul oamenilor de cinema. Aureola starurilor, zămislită din cerneala gazetarilor, ajunge uneori să le umbrească pe cele ale savanților sau oamenilor politici.

Mai tîrziu, filmul s-a scuturat de umilințele punerii sale în coada altor arte (literatura, teatrul sau artele plastice) precum și de propriile sale ezitări în găsirea mijloacelor de a se exprima. Cînd și-a intuit posibilitatea independenței, au apărut de îndată « școlile », grupurile, tendințele declarate. Și s-au ivit teoreticienii, unii dintre ei regizori care lansau manifeste înainte sau după apariția operei finite, alții critici care întîrziau cu atenție asupra fenomenului cinematografic, analizîndu-i aria de întindere și consecințele. Deceniul al treilea a fost epoca de aur a tuturor manifestelor estetice și a planurilor programatice ale diverselor tendințe din arta cinematografică.

Ceva mai tîrziu au apărut sistematizatorii, adică acei care au început să determine diverse categorii de fenomene în creația artistică

cinematografică, să claseze concepțiile estetice și să explice meticulos, pe îndelete, toate mecanismele și procedeele după care se făuresc mirajele de celuloid.

În țara noastră, în anii premergători primului război mondial, a existat o certă preocupare pentru studiul noii arte. Eseul Cinematograful și educația, *apărut în 1912 la Botoșani, a fost urmat de altele a căror sferă de preocupare analitică a mijloacelor de care dispune filmul devenea și mai concretă. Marin Demetrescu, în volumul publicat la Craiova în 1914,* De la fotografie la cinematografie, *discuta despre dramaturgia cinematografică și despre viitorul filmului în culori, iar broșura* Arta și cinematograful *a lui Const. Theodorescu schița un mic tratat de dramaturgie cinematografică.*

S-ar mai putea cita încă destule asemenea exemple pe care o eventuală istorie a esteticii cinematografului va trebui să le reia și să le cuprindă.

Dar dintre toate cărțile care s-au scris despre film, cele mai atractive au rămas totdeauna acelea care-și propuneau să dezvăluie curiozității publicului cum se face un film. *Ele reprezentau o poartă care se deschidea spre culisele pline de mistere și de farmec ale studiourilor. Pentru unii autori (și cititori de asemenea) ambiția se reducea la dezvăluiri. Pentru alții năzuința era aceea de a întocmi un* manual.

Și literatura noastră dispune de cîteva exemplare. Cartea căpitanului Alex. Demetrescu Arta și tehnica foto-cinematografică *se ambiționa să fie, așa cum anunță și subtitlul, un* Curs complet de cinematografie necesar oricui, *explicînd întreg procesul de fabricare a peliculei și de prelucrare a ei în laborator, trucajele cinematografice și multe altele. Sau* Cursul de cinematograf *al criticului D. I. Suchianu care tindea spre un manual de estetică a filmului.*

Cele mai multe manuale *își propun doar să analizeze etapele realizării unui film, să discute despre relațiile dintre diferiții factori care colaborează la realizarea unei opere cinematografice. În acest sens, cursul regizorului și profesorului Lev Kuleșov este unul dintre exemplele cele mai fericite. Nu numai prin unicitatea sa vreme îndelungată cît și prin metodele didactice de înaltă ținută folosite în discutarea, capitol cu capitol, a problemelor legate de realizarea unui film.*

Mai tîrziu, au încercat analize și sistematizări Renato May, Spottiswoode, Don Livingstone *și mulți alții care au elaborat «gramatici ale filmului».*

Lucrarea de față, Arta filmului *a lui* Ernest Lindgren *este și ea un manual. Autorul a început să se intereseze de arta filmului în anii în care, ca student al Universității din Londra, urma studii de literatură engleză și istorie. După ce în 1933 își ia licența, devine colaborator, ca documentarist, al Institutului Britanic de Film (British Film Institute) iar în 1935 se ocupă direct de crearea unei arhive de film în cadrul Institutului, arhivă al cărei director a devenit și pe care o conduce și în prezent.*

În timpul celui de al doilea război mondial și în anii următori, E. Lindgren *a depus o intensă activitate de conferențiar, a organizat cursuri despre istoria filmului și despre critica cinematografică. Aceste cursuri și conferințe stau la baza lucrării apărute mai tîrziu sub titlul* The Art of the Film *(Arta filmului), carte care a cunoscut foarte repede o largă răspîndire mondială. Ea a fost folosită în multe țări (mai ales în America Latină) ca manual curent pentru toți aceia care doreau să-și însușească cunoștințele profesiunii de cineast și a devenit — într-un fel — o operă clasică a literaturii cinematografice.*

Încurajat de buna primire de care s-a bucurat The Art of the Film, *E. Lindgren a continuat cu publicarea volumelor* Que viva Mexico, *un studiu despre filmul neterminat al lui Eisenstein,* A Pictorial History of the Cinema *(O istorie în imagini a cinematografiei) și este co-autor al cărții* Twenty Years of British Film *(Douăzeci de ani de film britanic).*

Traducerea și publicarea Artei Filmului *nu numai că îmbogățește bibliografia volumelor consacrate filmului, editate de către «Meridiane», dar pune la îndemîna publicului larg o carte scrisă cu remarcabilă concizie și precizie, o carte care sistematizează atît cunoștințele despre componentele unui film și raporturile dintre diferiții factori de creație dar face și incursiuni deosebit de sugestive și profunde în acele domenii care constituie specificul absolut al artei filmului, cum este montajul spre exemplu.*

Întocmai ca și alți autori și teoreticieni, Ernest Lindgren *atribuie și el montajului un rol esențial în crearea individualității artistice a filmului. «Principala justificare psihologică a montajului ca metodă de prezentare a lumii fizice din jurul nostru — scrie* Lind-

gren —, constă în faptul că el reproduce acest proces mintal prin care o imagine vizuală succede alteia pe măsură ce atenția noastră este atrasă către un punct sau altul din mediul înconjurător. Prin faptul că este fotografie și reproduce mișcarea, filmul ne poate da o replică reală a ceea ce vedem; prin faptul că folosește montajul, el poate reproduce felul *în care vedem acel lucru în mod normal. Acest fapt explică de ce filmul modern este mai viu, mai interesant și mai real decît filmul primitiv, care se limita la modul artificial și nerealist al teatrului.»*

S-ar mai putea cita multe alte fragmente din Arta Filmului, *fie atunci cînd Lindgren face incursiuni în istoricul evoluției filmului de la curiozitatea tehnică la artă și forma nouă de spectacol, fie cînd disecă cu finețe raporturile dintre produsele artistice ale diferiților creatori care participă la complexul proces de realizare a unui film.*

Important mi se pare însă a sublinia o calitate a cărții, poate principalul său merit, și anume acela că pentru cei neinițiați ea reprezintă o densă și completă informare iar pentru profesioniștii artei filmului oferă o limpede recapitulare și sistematizare a problemelor cunoscute de ei prin practica activității din studiouri.

MARIUS TEODORESCU

SOȚIEI MELE, ROSE

a cărei exigență și încurajare
m-au ajutat la scrierea acestei cărți.

Prefață 1963

Succesul de care s-a bucurat prima ediție a acestei cărți a fost îmbucurător. Concepută ca o modestă introducere la principiile tehnicii filmului, cartea s-a epuizat într-un ritm care a făcut necesar să fie retipărită; de asemenea, a fost tradusă în mai multe limbi devenind, se pare, un manual curent pentru cursurile de cinematografie în America și în alte țări. Încurajați de această cerere statornică, editorii mi-au cerut să aduc cartea la zi adăugîndu-i materiale noi pentru a doua ediție. Dar o lucrare de acest gen, constînd în esență dintr-o expunere de principii fundamentale, nu cere aduceri la zi așa cum ar cere lucrările de istorie depășite de vreme. Dacă principiile au fost valabile la prima lor expunere ele rămîn valabile în continuare.

La fel de adevărat rămîne faptul că de utilizarea dată montajului depinde ca filmul să devină mai mult decît o înregistrare mecanică a actualității sau a unei reprezentații teatrale; și, înainte de a putea extinde acest principiu (așa cum a făcut de altfel și Eisenstein) la montajul elementelor în cadru și la concepția despre montaj ca mecanism creator al tuturor formelor de artă, rămîne la fel de necesar să înțelegem mai întîi cum se aplică el la îmbinarea unor bucăți de peliculă sau la combinarea unor elemente sonore într-o reînregistrare.

Cineva a fost tentat să creadă că într-o astfel de lucrare se pot adăuga multe materiale în legătură cu televiziunea, care de la apariția primei ediții a cunoscut o răspîndire atît de largă. Nu m-am simțit însă prea ispitit de acest gînd; în primul rînd, pentru că televiziunea, considerată ca subiect în sine, necesită o tratare completă și independentă; iar în al doilea rînd, considerată ca o ramificație a filmului, televiziunea încă nu a creat, în afară de deosebirile de stil impuse

de caracteristici tehnice specifice, nici un principiu fundamental nou, şi nici nu este uşor de prevăzut cum ar putea-o face. Ca forme de artă, filmul şi televiziunea au ca element comun faptul că ambele îşi obţin efectele printr-o succesiune de imagini în mişcare şi prin sunete, şi că nu există efect realizabil în televiziune care să nu poată fi realizat în film, deşi inversul nu este totdeauna adevărat; ca modalitate, filmul continuă să fie mai cuprinzător şi să ofere producătorului posibilităţi sporite de calcul şi precizie în obţinerea efectului dorit. Televiziunea va influenţa, fără îndoială, filmul, într-o măsură mai mare sau mai mică, dar este prematur să facem afirmaţii despre formele pe care le va lua această influenţă; în momentul de faţă televiziunea nu este încă atît un mijloc de expresie artistică nou şi autonom, cît o fereastră deschisă asupra lumii, prin care ni se poate arăta o cursă de cai, un incident de stradă, un serviciu religios, un număr de jonglerie, o piesă de teatru, un balet, o catedrală nouă, un recital de pian sau chiar — un film.

Am profitat totuşi de acest prilej pentru a aduce cărţii unele modificări de formă, precum şi unele completări (de a căror necesitate eram în orice caz convins) adăugîndu-i un capitol despre critica de film, revizuind referirile acolo unde erau depăşite, completînd glosarul şi introducînd un număr mai mare de fotografii. În noul capitol despre critica de film am urmărit, mai ales, să sugerez o atitudine de principiu decît să indic precepte particulare, pornind de la premiza că, dacă atitudinea critică fundamentală este bine întemeiată, preceptele, dacă sînt necesare, se sugerează de la sine.

Sînt bucuros să reiau mulţumirile exprimate cu prilejul primei ediţii; le voi adăuga în plus pe cele cuvenite doamnei Margarita Fry pentru ajutorul dat la pregătirea materialului nou adăugat acestei ediţii, precum şi domnului John Gillett care a avut amabilitatea să mă asiste la alegerea noilor fotografii. În cea mai mare parte, acestea au fost furnizate de National Film Archive *din* British Film Institute.

Rostul lucrării de faţă este, credem, şi mai oportun astăzi decît a fost la data primei sale apariţii; ceea ce-mi doresc este ca lucrarea să-şi aducă şi mai departe modesta sa contribuţie la crearea acelui climat de simpatie şi înţelegere generală fără de care un cineast serios şi aplicat nu poate nădăjdui să supravieţuiască.

Partea întîi

MECANISMUL

1. DIVIZIUNEA TALENTELOR

Bugetul unui film poate să varieze între costul unui spital şi preţul estimativ al asanării mahalalelor din Southwark

JOHN GRIERSON

Prin metodele sale de producţie filmul se deosebeşte fundamental de celelalte arte figurative. O piesă de teatru, un poem, un roman, o sculptură, o compoziţie muzicală sau un tablou — toate acestea, în mod normal, sînt opera unui singur om, creatorul individual. George Bernard Shaw descrie în prefaţa la *Immaturity* cum şi-a făcut ucenicia literară: « Îmi cumpăram provizii de hîrtie albă, coli duble, de şase pence o dată; le îndoiam în cvarto şi mă autocondamnam să umplu cinci pagini pe zi, pe vreme bună sau rea, inspirat sau nu. Îmi însuşisem într-atît mentalitatea de şcolar sau de funcţionar încît dacă cele cinci pagini se terminau la mijlocul unei fraze, lăsam fraza neterminată pînă a doua zi. Iar dacă pierdeam o zi, o recuperam lucrînd de două ori mai mult în ziua următoare. Cu un astfel de program am produs cinci romane în cinci ani». Iar Benedict îşi aminteşte că în anul 1822, vizitîndu-l pe Beethoven în timp ce lucra la Simfonia a IX-a, l-a găsit compunînd în cameră « în cea mai cumplită dezordine — note de muzică, bani, haine aruncate pe jos, patul desfăcut, cioburi de ceşti de cafea pe masă, pianul deschis acoperit cu un strat gros de praf şi aproape fără coarde, în timp ce el însuşi se înfăşurase într-un halat de casă vechi şi jerpelit».

Dacă li se asigură cele mai elementare condiţii de hrană şi adăpost, ca şi modestele materiale de lucru cerute de meşteşugul lor, între aceşti oameni şi actul de a crea ceea ce spiritul lor cere să fie creat, nu se interpune nimic în afară de propriile lor limite; valoarea celei mai bune opere pe care o produc ei

depinde, în mod esențial, de faptul că este expresia neîngrădită a unui spirit individual.

Pe de altă parte, producția unui film necesită în mod normal colaborarea unui mare număr de specialiști și tehnicieni reuniți într-o echipă constituită ca unitate de producție. Pentru a arăta mai clar acest contrast, după ce am văzut cum lucrau Shaw și Beethoven să-l urmărim la lucru pe Walt Disney. El se află într-o ședință de lucru pentru discutarea uneia din secvențele filmului *Fantasia*, realizat după *O noapte pe Muntele Pleșuv* de Musorgski. S-a executat partitura de la început pînă la sfîrșit, în timp ce pe un ecran se proiectau, la pasajele adecvate, schițele proiectului de subiect. Ședința continuă apoi în modul următor:

— B.: Cred că se prezintă bine.

— J.: Mi se pare cam incoerent.

— Walt: Ar trebui să mai ajutăm cu ceva publicul să înțeleagă despre ce este vorba în toată povestea asta cu Muntele Pleșuv. Rezultatul este confuz acum.

— D.: Dacă am rămîne la o temă simplă, de exemplu duhurile să iasă din oraș și nu să se ducă în oraș, s-ar simplifica.

— Walt: Vrei să spui că te îngrijorează orașul?

— D.: Da.

— Walt: El simbolizează ceva, într-un fel. Forțele binelui de o parte și forțele răului de alta, cam asta încerc eu să văd. Ce alt motiv ar putea fi?

— D.: Ei bine, diavolul cheamă toate aceste duhuri din văzduh și totodată le aduce de sub pămînt.

— Walt: Totul vine de la oraș, nu? După cum și binele vine tot de la oraș?

— D.: Muzica pare prea puternică numai pentru ce se întîmplă în oraș. Mi se pare că ar fi mult mai potrivit dacă am rămîne pe munte și am arăta forfota sălbăticiunilor și cerul amenințător — decît să trecem cu tot tărăboiul acesta într-un oraș placid.

— B.: Se pot obține o mulțime de lucruri interesante cu orașul.

— J.: Nu cred că orașul va mai arăta placid cînd coboară duhurile de pe munte. Totul devine activ. Obloanele de la ferestre și tot restul se însuflețește ca prin farmec. Apoi, cînd ajungi la marginea orașului, urmează cimitirul și pe urmă continui cu duhurile. Cred că totul se clarifică dacă este reprezentat cum trebuie.
— B.: Mă gîndeam numai la o simplificare.
— J.: Eu cred că este foarte bine.
— Walt: Cred că ar trebui să faceți ceva mai mult în legătură cu retragerea duhurilor. Diavolul care mînă toată adunarea de pe munte nu-mi spune mare lucru așa cum este acum.

În acest punct al ședinței urmează o tăcere . . . Apoi . . .
— Walt: Dacă aveți ceva de spus, dați-i drumu?! Dacă credeți că e o prostie, spuneți. Iar dacă vi se pare că lipsește ceva, ce anume? [1].

Istoria cinematografului cunoaște filme care își datorează concepția și realizarea unor personaje unice, într-o măsură care ne îndreptățește să le considerăm opere individuale. Ele constituie însă excepția și nu regula. În mod normal, un film este realizat de un grup care lucrează în colaborare — echipa de producție. Publiciștii cinematografici de la Hollywood, amatori de date statistice impresionante, au numărat 246 îndeletniciri, meserii și profesiuni diverse antrenate în producția unui singur film american.

America fiind țara în care organizarea producției cinematografice a atins un nivel de maximă standardizare, o scurtă descriere a sistemului american, recunoscut și în alte țări ca model de organizare a studioului, ne va ajuta să lămurim îndatoririle și răspunderile principalilor tehnicieni angajați în producție. Credem că este util, înainte de a trece la descrierea unui sistem care implică frecvente referiri la denumiri ca producător, regizor, monteur, decupaj și altele, să explicăm cît mai exact conținutul acestor termeni.

---

[1]) Citat de profesorul Robert D. Feild in *The Art of Walt Disney* (Colins, London, 1944). În studioul Disney, la toate ședințele de subiecte există un stenograf care înregistrează discuțiile, astfel încît în ziua următoare se poate înmîna un raport tuturor celor interesați.

Conducătorul unui studio este denumit producător. El răspunde de eficienţa funcţionării studioului şi de succesul comercial al filmelor produse; răspunde, cu alte cuvinte, în faţa consiliului de administraţie care controlează finanţarea societăţii. Producătorul dispune de o anumită sumă de bani pentru cheltuielile unui an, şi lui îi revine sarcina de a planifica, în limitele acestei sume, un program de producţie care să asigure un beneficiu financiar substanţial. Producătorul în cinematografie nu este echivalent cu producătorul din teatru. El este în primul rînd un om de afaceri, specializat în cunoaşterea gustului şi preferinţelor publicului în ce priveşte divertismentul cinematografic, cu alte cuvinte mai mult un impresar decît un artist.

Prima sarcină a producătorului în vederea realizării unui film este căutarea unui subiect potrivit. El este ajutat în acest scop de un număr de lectori şi referenţi care, sub îndrumarea unui editor, triază cărţile şi revistele şi vizionează piesele noi, căutînd materiale susceptibile de a fi adaptate pentru ecran. Piesele şi romanele care au dobîndit o largă popularitate şi promit în continuare o bună exploatare comercială, vor fi luate în considerare chiar dacă subiectul lor nu are calităţi cinematografice particulare.

Dacă studiourile îşi procură o mare parte a subiectelor din surse externe, altele pot fi asigurate şi de scenariile originale aparţinînd scriitorilor din cadrul studioului. Aceştia pot fi însărcinaţi să scrie — sau pot propune ei înşişi — povestiri destinate fie să pună în valoare anumite vedete, fie să reia succese anterioare sau să exploateze subiecte de interes actual. Lucrările originale aparţinînd unor scriitori independenţi necunoscuţi studioului au puţine şanse să fie acceptate. În acest stadiu povestea este prezentată de obicei sub forma unui sinopsis de o pagină sau două, în care se expune linia strict generală a acţiunii, în forma cea mai scurtă cu putinţă, care să permită aprecierea caracterului şi calităţilor ei.

După ce s-a ales o povestire, producţia ei este încredinţată unui asistent, numit producător asociat, care devine astfel răspunzător, sub controlul producătorului, pentru toate problemele financiare, tehnice, artistice şi personale pe care le poate implica realizarea filmului.

Un mare studio poate avea pînă la opt sau zece producători asociaţi, considerîndu-se de obicei că fiecare dintre aceştia are o aptitudine specială pentru un anumit gen de filme.

Ca prim demers, producătorul asociat alege scriitorul pe care-l crede indicat să preia povestirea sub forma ei originală de sinopsis şi să o treacă apoi prin diferitele faze necesare, pînă la forma definitivă pe baza căreia se va face filmarea. El poate angaja pe unul din scenariştii studioului sau un scriitor independent, unicul criteriu fiind acordul între genul scriitorului şi caracterul povestirii. Pe parcursul prelucrării povestirii, producătorul asociat poate apela şi la alţi scriitori specializaţi, care să propună situaţii noi, să completeze dialogurile, să îmbunătăţească cursivitatea expunerii şi aşa mai departe. Astfel se explică de ce de multe ori pe genericul unui film figurează mai multe nume pentru contribuţia adusă la realizarea scenariului.

Este probabil că regizorul filmului a fost ales în prealabil de producător. În cazul contrar, el va fi angajat în această fază de producătorul asociat. Ca principală funcţie, regizorul are răspunderea filmării pe platou, adică dirijează repetiţiile cu actori şi hotărăşte felul în care se va turna fiecare cadru. Dintre toţi tehnicienii angajaţi în producţia unui film, regizorul este cel mai important, întrucît lui îi revine răspunderea pentru felul în care vor fi transpuse în sunet şi imagini indicaţiile cuprinse în decupaj. Pentru a-şi putea îndeplini cu competenţă această importantă funcţie, intervenţia sa trebuie să se facă simţită atît asupra fazelor anterioare, cît şi asupra celor ulterioare producţiei. Înainte de începerea filmărilor, este de dorit ca el să se consulte în fiecare fază cu colegii săi apropiaţi, cum sînt scenograful, compozitorul şi operatorul şi, mai mult, să lucreze în cel mai strîns acord cu scenaristul; după terminarea filmărilor, cea mai strînsă colaborare trebuie să existe între regizor şi monteur, dat fiind că modul în care s-a turnat fiecare cadru a fost condiţionat de funcţia pe care regizorul a destinat-o cadrului respectiv în ansamblul filmului. Scenaristul, regizorul şi monteurul sînt principalii colaboratori ai unei arte unice: arta narării sau a expunerii prin limbajul imaginilor în mişcare şi al sunetelor. Pentru ca rezultatul acestei colaborări să pre-

zinte unitatea de stil şi de intenţie ce caracterizează operele majore de artă narativă, şi cu siguranţă întreaga artă, condiţia esenţială este ca lucrul în comun să decurgă în cea mai strînsă armonie, sau ca o singură concepţie (de obicei aceea a regizorului) să fie predominantă. Au existat şi cazuri notabile cînd regizorul şi-a asumat toate cele trei funcţii. Există, pe de altă parte, şi cazuri cînd scenaristul, regizorul sau monteurul au fost în dezacord sau numai indiferenţi, unul faţă de ideile celuilalt, şi consecinţele au fost totdeauna evidente la vizionarea filmului.

Majoritatea regizorilor au preferinţe şi aptitudini speciale pentru un anumit gen de filme, cei mai buni dintre ei dezvoltîndu-şi un pronunţat stil personal, tot atît de caracteristic ca stilul unui autor. Producătorul îşi va opri deci alegerea asupra unui regizor avînd înclinaţia şi stilul adecvate tipului de povestire dat.

Regizorul îşi începe munca discutînd cu scenaristul primul proiect de subiect. După ce a fost completat în mod satisfăcător pentru producător, regizor şi scenarist, acest prim proiect este trimis biroului de producţie care întocmeşte bugetele şi coordonează activitatea tuturor sectoarelor specializate angajate în munca studioului. Biroul de producţie are sarcina să evalueze costul filmului, traducînd proiectul de subiect în termenii personalului şi materialelor necesare. Supravegherea acestei munci, pentru fiecare film în parte, este încredinţată de birou unui şef de producţie.

În acest timp regizorul a ales şi un asistent de regie. Denumirea este oarecum improprie, deoarece acest colaborator nu asistă în sensul propriu la regizarea filmului şi nici nu este în mod necesar pe cale de a deveni el însuşi regizor. El este un factotum al regizorului, aflat oricînd la dispoziţia sa, şi ar fi mult mai propriu să-l denumim « asistentul regizorului ». Dacă regizorul hotărăşte că are nevoie de anumite recuzite, de anumite locuri de filmare, de anumite tipuri de oameni pentru o scenă de masă, asistentului de regie îi revine de obicei sarcina să satisfacă aceste cereri. Astfel, regizorul este eliberat de o mare parte a preocupărilor materiale şi se poate concentra asupra ideilor şi a rezultatelor, fără obligaţia de a urmări prea îndeaproape detaliile realizării lor.

Consultîndu-se cu asistenul de regie, șeful de producție analizează scenariul și întocmește listele de filmare, care indică cu precizie contribuția necesară a fiecărui sector. Construirea unui decor, de exemplu, nu interesează numai serviciul scenografiei, ci și serviciile de tîmplărie, zugrăveli, tapițerie, recuzită și electricitate. După ce fiecare serviciu și-a întocmit un preț estimativ propriu, biroul de producție este în situația de a face o evaluare a costului producției în întregul său. Dacă costul depășește suma alocată inițial de producătorul filmului respectiv, scenaristul și regizorul trebuie fie să justifice sporul de cheltuială, fie să revizuiască povestirea aducînd-o în limitele cifrei prevăzute în bugetul producătorului.

În perioada de pregătire a filmului, care poate avea o durată de trei sau patru luni, regizorul se va consulta în permanență cu scenograful și cu operatorul său. Scenograful are în sarcină desenul decorurilor de studio, inclusiv fundalurile și mobilierul, și în unele cazuri, și costumele actorilor. El trebuie să fie în același timp pictor, arhitect și tehnician de film. La desenul decorurilor el trebuie să țină seama nu numai de cerințele regizorului, ci și de acelea ale operatorului care va stabili iluminarea sau ale inginerului de sunet care trebuie să facă înregistrările sonore. Acești colaboratori vor fi consultați în mod curent și în multe cazuri se vor executa machete care să ajute pe toți cei interesați să-și dea seama cum se vor prezenta decorurile definitive și să facă propuneri pentru îmbunătățirea lor. Scenograful trebuie, de asemenea, să cunoască în detaliu posibilitățile tehnice ale serviciului de filmări combinate. Utilizînd trucajele tehnice și procedeele speciale de retroproiecție cu ajutorul machetelor și fundalurilor, el poate crea iluzia unor decoruri care ar fi mult mai greu, sau chiar cu neputință de realizat în mărime naturală pe platou.

Dacă regizorul dorește să aibă muzică pentru filmul său, va apela la secția de muzică a studioului. În mod obișnuit, unei producții i se afectează un compozitor, dar în cazul unui « musical » [1], se pot angaja și compozitori de muzică ușoară.

---

[1]) Neologism nord-american de uz internațional, care desemnează generic diverse tipuri de spectacol muzical. N.T.

În acest prim stadiu, cînd se ştie că filmul va suferi încă numeroase modificări, compozitorul nu va face decît să schiţeze temele diferitelor scene, răspunzînd astfel la cerinţele regizorului. El nu va scrie însă întreaga partitură înainte de definitivarea filmărilor şi montajului, muzica urmînd să fie adaptată la metrajul precis al scenelor.

Cînd ultima fază a povestirii, numită decupaj, a fost în cele din urmă definitivată în mod satisfăcător pentru toţi cei interesaţi, se spune că din acest moment ea este pregătită pentru turnare, adică poate intra pe platou. Întrucît însă nu este nici economic, nici convenabil să se turneze scenele în ordinea în care apar în scenariu, asistentul de regie prelucrează decupajul şi întocmeşte aşa-numita listă de filmări, un program al filmărilor pentru fiecare zi, în care scenele sînt astfel grupate încît, în măsura posibilului, cele care au loc în acelaşi decor sau în aceleaşi exterioare sau sînt interpretate de acelaşi grup de actori, să poată fi turnate succesiv.

Scena iniţială a unui film, de exemplu, se poate petrece pe puntea unui transatlantic, partea principală a acţiunii în portul în care a ancorat, iar scena finală din nou la bord, în timp ce vasul părăseşte portul. Într-un astfel de caz cele două scene de pe puntea vasului vor fi turnate imediat una după alta, deşi în filmul terminat una va apare la început şi cealaltă la sfîrşit; monteurul le va plasa la locul lor abia în momentul asamblării filmului. Între timp decorul transatlanticului poate fi demontat şi un preţios spaţiu al studioului eliberat pentru un nou decor.

Această metodă de filmare îşi are dezavantajele ei. Ea impune actorului de film schimbări de ton necunoscute actorului de teatru, care îşi joacă fără întrerupere rolul de la început pînă la sfîrşit. Ea cere de asemenea o atenţie deosebită la detalii pentru a se evita apariţia unor incongruenţe supărătoare. Grupînd laolaltă filmarea unor cadre care în scenariul filmului sînt dispuse separat, planul de filmare le separă totodată pe altele care în filmul gata terminat vor apărea în succesiune. Vedem de exemplu într-un cadru, un bărbat ieşind din salon şi în cadrul următor intrînd în grădină; dar acţiunea din grădină a fost filmată poate cu două săptămîni înaintea celei din salon.

Dacă în acest răstimp actorul a avut ideea să-şi schimbe cravata în dungi cu o cravată cu picăţele viu colorate, rezultatul va fi dezastruos; în timp ce-l privim trecînd din salon în grădină, cravata pare să sufere o metamorfoză magică. Sarcina de a preveni astfel de erori revine secretarei de platou, care asistă pe regizor şi ia note detaliate pentru fiecare cadru, pe măsură ce se filmează.

Dată fiind importanţa ce se acordă vedetelor în filmele comerciale de divertisment, este foarte probabil ca producătorul, în momentul cînd alege un subiect şi decide să-l încredinţeze unui anumit producător asociat şi unui anumit regizor, să aleagă totodată şi vedetele. Se poate, chiar, ca el să fi întreprins producţia filmului căutînd un subiect care să convină unei anumite vedete. În oricare din aceste cazuri, decizia cu privire la actorii principali se ia într-o etapă foarte timpurie a producţiei. Ulterior, directorul serviciului de distribuţii al studioului va alege actorii secundari, alegerea fiind supusă aprobării producătorului asociat şi celei a regizorului.

Pe măsură ce se apropie momentul începerii filmărilor, calmul primelor pregătiri dispare treptat şi echipa de producţie intră într-o activitate febrilă. Decorurile de studio sînt construite şi mobilate, s-au făcut probele de machiaj şi de costume pentru vedete, mai sînt de făcut felurite modificări de ultimul minut; programările greşite trebuie corectate; spiritele iritate trebuie calmate.

Procesul de turnare al unui film în studio necesită în mod normal cam două luni; pentru unele filme însă, în special cele care implică multe filmări în deplasare, timpul necesar poate fi şi mai lung. Turnarea unui singur cadru implică numeroase pregătiri. Iluminarea eficientă a decorului reclamă un mare număr de reflectoare; acestea trebuie plasate în poziţiile indicate de operator şi cablurile instalate pînă la punctele respective; alte rectificări mărunte mai trebuie făcute înainte ca operatorul să se declare satisfăcut. Inginerul de sunet intră la rîndul său în acţiune amplasîndu-şi microfonul şi reclamînd rectificări în decor care să-i permită să obţină cele mai bune efecte sonore. Se montează în decor recuzitele, mai apar unele mici modificări la decorul însuşi şi se fac probe cu efectele speciale, dacă

sînt necesare, ca efectele de ceață sau altele similare. În acest stadiu sînt convocate dublurile actorilor principali și tehnicienii pot face probele necesare pentru poziție, unghi de filmare și iluminare. Apoi intră în decor actorii, care în timpul acestor pregătiri au fost ținuți în așteptare, și repetă textul și acțiunea sub supravegherea regizorului.

Cînd regizorul apreciază că totul este perfect, se filmează cadrul. Dacă nu este pe deplin satisfăcut de rezultat sau dacă dorește să se asigure mai bine, el poate dispune să se înregistreze una sau mai multe duble înainte de a trece la cadrul următor; este mai economic să expună un metraj suplimentar decît să fie obligat ulterior să construiască din nou întregul decor. Lucrînd în felul acesta, o echipă filmează în medie, în timpul unei zile de lucru de opt ore, un metraj care va reprezenta în filmul terminat numai trei pînă la șase minute—timp de proiecție. La sfîrșitul zilei pelicula este trimisă la laborator, unde negativul fiecărui cadru este developat și copiat. Aceste copii, numite copii zilnice, sînt vizionate în ziua următoare de regizor, monteur și ceilalți tehnicieni principali, în sala de vizionare a studioului. Decorul se va demonta numai după ce copiile zilnice au fost aprobate.

Cînd turnarea s-a încheiat, monteurul preia materialul înregistrat pentru montare și asamblare. El începe prin a face ceea ce se numește un montaj brut, adică o simplă îmbinare cap la cap a cadrelor în ordinea corectă. În această formă filmul este vizionat de producător și de regizor, se fac duble sau cadre de racord suplimentar dacă este necesar; în acest moment actorii și echipele de tehnicieni sînt în sfîrșit eliberați și decorurile demontate.

Monteurul procedează apoi la îmbunătățirea montajului brut. El acordă cea mai strictă atenție lungimii exacte a fiecărui cadru și punctului precis în care trebuie făcută trecerea de la un cadru la cel următor. El apreciază uneori că se pot face îmbunătățiri dacă se elimină unele cadre în întregime sau dacă se schimbă ordinea altora. Întrucît dispune de un decupaj care-i indică succesiunea, s-ar părea că munca monteurului este mai mult mecanică, în special atunci cînd decupajul a fost respectat cu strictețe la filmare. Un monteur bun poate juca însă

un rol important in munca de creaţie a unui film. Un scenariu nu este niciodată perfect conceput, dacă nu din alt motiv, cel puţin pentru acela că un film se bazează in mare măsură pe mişcare, şi aceasta nu poate fi prevăzută şi nici controlată exact; numai după ce a fost fixată definitiv în cadru se poate trata mişcarea în termeni precişi. Evident, monteurul nu poate realiza minuni cînd i se dă un material cinematografic prost; dacă dispune însă de material bun, acesta poate dobîndi prin asamblare o unitate, un tempo, o forţă dramatică care, dacă este adevărat că îşi au originea în scenariu, depăşesc totuşi ceea ce oferea iniţial acesta.

După ce s-a terminat montajul copiei filmului, i se adaugă în laboratorul de prelucrare anumite efecte speciale, cum sînt inlănţuirile, voleurile şi întunecările; compozitorul definitivează partitura muzicală, cronometrîndu-o astfel încît să se acorde exact cu lungimea scenelor; se înregistrează apoi muzica şi zgomotele. În sfîrşit, toate sunetele (dialog, muzică şi zgomote) înregistrate pe benzi diferite, sînt reînregistrate pe o singură bandă, iar negativul imagine este tăiat la rîndul său conform copiei montate. Din banda sonoră finală şi negativul imagine, se obţine prima copie cuprinzînd atît imaginea cît şi sunetul.

Este inevitabil ca o expunere atît de aridă şi rezumativă, care separă şi etichetează fiecare etapă a procesului de realizare, să prezinte întreaga producţie ca pe o rutină neinsufleţită şi lipsită de inspiraţie; în realitate o atare imagine este foarte departe de adevăr, iar cei ce lucrează în studio, de la regizor pînă la simplul recuziter ce manevrează firul invizibil prin care palmierul din studio se clatină uşor ca mîngîiat de vînt, sînt prizonierii unei vrăji din care rareori reuşesc sau doresc să se elibereze. Într-un studio bine organizat fiecare tehnician are conştiinţa că este membru al unei echipe de creaţie; există o molipsitoare atmosferă de entuziasm care generează o camaraderie liberă şi prietenească între scenograf şi operator, între vedetă şi clachetist. Uneori, bineînţeles, se ivesc conflicte de opinii şi de temperamente dar ele trebuie rezolvate în interesul întregii producţii astfel încît buna colaborare este indispensabilă.

Este știut că marile studiouri de la Hollywood sint organizate pe servicii foarte specializate, aceasta explicind standardizarea filmelor pe care le produc; există însă și numeroase excepții. Una dintre ele o constituie Charlie Chaplin, care și-a asumat întreaga răspundere creatoare pentru ultimele sale filme. O alta a fost, după propriile sale declarații, Paul Muni; acest actor nu era angajat pentru un rol ales în prealabil de producător, ci își alegea el însuși filmele. « Contractul meu cu studioul, scria el în 1938, îmi dă posibilitatea să aleg între patru subiecte pe care studioul mi le prezintă cu trei luni înainte de începerea producției. Eu îmi aleg două dintre ele pentru munca unui an, sau două din al doilea grup dacă nici unul din primele nu este satisfăcător. Alegerea o fac după un scenariu literar care poate fi un sinopsis de zece pagini sau un text detaliat. Dacă este vorba de un sinopsis, șeful secției de scenarii îl discută de obicei cu mine, astfel încît putem influența pe scenarist încă în prima fază de lucru, spunîndu-i ce dorim în momentul cînd este convocat la ședință . . . În tot timpul lucrului, directorul de producție va purta frecvente discuții cu scenaristul, aducînd astfel scenariul cît mai aproape de intențiile noastre. La sfîrșitul acestei perioade apare primul proiect aproximativ. Mi se trimite un exemplar, eu îl iau acasă, îl parcurg, îl discut cu soția mea și-l expun în lumina tuturor reflecțiilor critice pe care le poate suscita. Discutăm din nou, producătorul, scenaristul și cu mine. De data aceasta ajungem la o hotărire definitivă asupra scenariului. Acum este convocat la ședință regizorul . . . » [1]

În afara Hollywoodului există variații mai pronunțate. În Anglia, unde producția nu a atins o scară atît de mare și deci nici o organizare atît de înaltă, există desigur mai multă libertate; același lucru este valabil și pentru Franța. Regizorul Harry Watt povestește că a fost trimis odată în Australia de patronii săi, studiourile Ealing, pentru a face un film. El a ajuns acolo singur cu o valiză, a petrecut luni de zile explorînd ținutul și căutînd un subiect și o povestire, și în cele din urmă

---

[1] *We Make the Movies*, ed. Nancy Naumberg, Faber, London, 1938, p. 132.

a adunat o echipă de tehnicieni şi a revenit în ţară aducînd filmul *The Overlanders* (Transhumanţii). La rîndul său, Thorold Dickinson a lucrat la ideea filmului său *Men of Two Worlds* (Oameni din două lumi) împreună cu scenaristul, producătorul asociat, operatorul şi scenograful său; micul grup s-a deplasat în Tanganika pentru studiul ambianţei, pentru munca decercetare şi filmarea materialului în decoruri reale. Apoi a revenit în ţară şi filmul a fost completat la Studioul Denham cu o echipă de producţie completă. Desigur, unităţile de producţie ale filmelor documentare şi de scurt metraj sînt în general mult mai reduse şi în astfel de cazuri se obişnuieşte ca regizorul să se ocupe de film de la început pînă la sfîrşit, scriind scenariul, dirijînd filmările şi executînd montajul. În unele cazuri aceste filme se realizează prin alegerea şi asamblarea unor materiale deja înregistrate în prealabil pe peliculă, şi atunci munca regizorului este exclusiv o muncă de montaj.

Deşi această descriere a producţiei este în felul ei exactă, avînd pentru noi meritul strict de a indica funcţiile fiecăruia dintre principalii tehnicieni, şi nimic mai mult, ea trebuie acceptată cu două rezerve importante: în primul rînd ea este valabilă în întregime numai pentru marile studiouri standardizate, de tipul hollywoodian şi variază de la o ţară la alta, de la studio la studio, de la un tip de film la altul şi chiar de la un film la altul; iar în al doilea rînd, datorită faptului că cei interesaţi sînt toţi, fiecare în sfera lui, creatori de artă, conştienţi că aduc o contribuţie esenţială la realizarea unei opere imaginare, există o atmosferă generală de interes creator, de colaborare liberă şi spontană pe care simpla descriere nu o poate transmite nici măcar parţial.

Aceasta înseamnă între altele, că pentru a citi corect titlurile genericului unui film, nu este totdeauna suficient să ştim ce înseamnă titlurile în general; trebuie să ţinem seama uneori de circumstanţele particulare ale producţiei, de personalitatea celor angajaţi în ea. De exemplu, dacă este adevărat că doi regizori bine cunoscuţi, Frank Capra şi David MacDonald au purtat răspunderea pentru forma filmului *Tunisian Victory* (Victoria din Tunis), trebuie să ştim totodată că ei nu au regizat propriu-zis filmul; munca lor a constat aproape în întregime,

în acest caz, din montarea unui material care fusese filmat la timpul său pe cîmpul de război de către operatorii armatei de uscat. Tot astfel, sînt mulți cei care știu, fără îndoială, că Anthony Asquith a fost adevăratul regizor al filmului *Pygmalion* (Pygmalion), deși s-a făcut multă publicitate producătorului Gabriel Pascal, iar în generic regia a fost atribuită lui Asquith și Leslie Howard în comun. Un al treilea exemplu este cazul lui Erich Pommer, cunoscut ca producător, dar care era implicat atît de activ în munca de creație a filmelor încît acestea purtau mai mult amprenta personalității sale decît pe aceea a regizorilor ce lucrau sub conducerea sa. [1]

Datorită marelui număr de tehnicieni și specialiști de înaltă calificare precum și complicatelor resurse tehnice implicate, producția unui film este extrem de costisitoare. Costul normal de producție pentru un film de ficțiune de lung metraj, în alb și negru, este astăzi aproximativ de 200.000 lire; un film-spectacol în culori poate costa chiar 5.000.000 lire (faimosul buget al filmului *Ben Hur*). Aceste investiții sînt posibile datorită prețurilor de difuzare foarte scăzute și imensei afluențe de public.

Cînd un producător a cheltuit suma de 200 mii lire (în cazul evaluării noastre mai modeste), el se va afla în posesia, poate, a douăzeci de casete de film negativ (zece pentru imagine și zece pentru banda sunet). Pentru a obține din aceste negative o copie de proiecție pozitivă nu-l costă mai mult de 100 lire, și dacă presupunem că pentru difuzarea în Anglia se trag cincizeci de astfel de copii pozitive (cifră care reprezintă o medie foarte realistă), obținem un cost total, numai pentru copii,

---

[1] Este de presupus că faptul se datorează sistemului de lucru de la studioul UFA unde Pommer și-a început activitatea. Citind un referat la British Kinematograph Society în 1933 despre experiențele sale în studiourile germane, regizorul Robert Stevenson spunea: «Actualmente în sistemul german, regizorul este dependent de producător în sensul că producătorul concepe filmul de la început și pînă la transpunerea sa pe ecran, în timp ce regizorul este un mesenaș exact în aceeași măsură ca și operatorul... Un om ca Pommer, care, fără să fie regizor, alege subiectul, dezvoltă scenariul, dirijează regizorul pe platou și supraveghează montajul, își poate imprima personalitatea și imaginația asupra unui grup de filme într-un mod imposibil de realizat atît pentru un comitet directorial cît și pentru un regizor care lucrează independent». (*Proceedings of British Kinematograph Society*, nr. 20, 1933).

de 5 000 lire. Costul enorm al producției este acoperit prin asigurarea unei cît mai largi exploatări a acestor copii pozitive ieftine în sălile de cinematograf, a căror întreținere este foarte puțin costisitoare față de capacitatea lor de a primi sute și mii de spectatori. Mai mult, după acoperirea costului de producție, orice venit suplimentar, datorită prețului mic al difuzării, reprezintă un profit net. Dacă din patru milioane de persoane (și frecvența cinematografică în Marea Britanie se ridică la aproape șapte milioane de spectatori săptămînal) două milioane doresc să vadă un gen de film și două milioane alt gen, trebuie să se facă două filme diferite, avînd fiecare o circulație de numai două milioane; dar dacă toate cele patru milioane pot fi convinse să accepte același gen de film, producătorul poate obține o circulație de două ori mai mare pentru un singur film, circulație care va produce în acest caz un profit maxim pentru o investiție minimă. Acesta este motivul care incită necontenit industria cinematografică să satisfacă zonele cele mai largi ale gustului public și să ignoreze preferințele minorităților.

În nici o altă artă artistul nu depinde atît de mult de adeziunea publicului. Cînd cineva este hotărît să devină scriitor, își cumpără hîrtie de « șase pence o dată» și poate scrie; nu are altă cerință importantă, după cum spune Athony Trollope, decît puțin pap de cizmărie care să-l țină lipit de scaun. Dar un Bernard Shaw potențial al ecranului, oricît de convins ar fi de chemarea sa, nu are nici o posibilitate să facă un film dacă nu dispune de resurse materiale importante. Dacă nu are astfel de resurse proprii, este obligat să lucreze într-o calitate oarecare în subordinea celor care le au, și să ajute la transpunerea pe ecran a ideilor acestora; sau să ia bani cu împrumut, iar împrumutul nu-l va obține decît dacă poate da asigurări destul de convingătoare nu numai că banii nu vor fi pierduți, dar și că vor aduce beneficii destul de importante pentru a compensa riscurile serioase pe care și le asumă cei care împrumută; cu alte cuvinte, trebuie să convingă pe finanțatorii săi că filmul va avea o bună difuzare și va fi pe placul unui public cît mai larg.

Orice am spune și oricare ne-ar fi părerea, arta filmului va trebui judecată finalmente ținîndu-se seama de aceste reali-

tăți dure. Este adevărat că ele descurajează experimentele originale și pot chiar impiedica afirmarea unor talente autentice; așa cum a spus John Grierson « in practică nimic nu este atit de insuficient ca un milion de dolari ». Pe de altă parte însă, tot aceste realități sînt acelea care păstrează cinematografului caracterul de artă pentru popor, apărîndu-l de degenerarea care se ivește în orice artă în momentul cînd devine un obiect obscur de cult pentru o prețioasă *elită*. Dar oamenii obișnuiți au îndatorirea să înțeleagă că poziția lor de adevărați patroni ai cinematografului le conferă nu numai privilegii ci și responsabilități; afirmînd că, creatorul de film depinde de un suport financiar substanțial, aceasta înseamnă că el depinde în cele din urmă de aceia de la care finanțatorii își așteaptă beneficiile. Alfred Hitchcock a spus odată: « Arta regiei, pentru piața comercială, înseamnă a ști exact cît de departe poți să mergi. Din multe puncte de vedere sînt mai liber acum să fac ceea ce vreau, decît eram cu cîțiva ani în urmă. Cu timpul sper să capăt și mai multă libertate — dacă publicul meu mi-o va da ». [1]

Tehnicienii filmului sînt doritori să facă filme bune, dar nu le pot face decît cu condiția să fie susținuți de public. Se afirmă uneori că spectatorii nu sînt conștienți de puterea de care dispun. Mai corect este să spunem că, chiar dacă sînt conștienți de această putere, ei nu au mijloacele de a o exercita în mod conștient și colectiv. În acest domeniu influența publicului nu se poate exercita decît în mod inconștient, prin prezența largă, pentru satisfacția personală, la filmele bune, realizate de artiști sensibili, și prin abținerea de la filmele mediocre sau proaste, pentru simplul motiv că sînt mediocre sau proaste. Este una din intențiile acestui volum să arate ce imense resurse deține filmul ca mijloc de expresie artistică, și să stimuleze interesul cititorului pentru pasionanta preocupare de a-i urmări și a-i încuraja dezvoltarea, nu numai ca o îndatorire socială, ci pentru bogatele satisfacții pe care le oferă.

Auspiciile dezvoltării filmului nu au fost niciodată atît de favorabile. Pînă nu de mult marele public, sursă a prospe-

---

[1] *Footnotes to the Film*, ed. Charles Davy, Lovat Dickson, London, 1937, p. 15.

rității industriei filmului ca furnizor de divertisment, constituia o frînă puternică în calea dezvoltării lui ca artă. Publicul se obișnuise să meargă la cinematograf săptămînal, pentru că era un loc unde se putea merge, pentru că era la îndemînă, era ieftin și comod, pentru că mai ales oferea o evadare ispititoare din monotonia și plictisul vieții de oraș, și pentru că era un loc care-i satisfăcea un agreabil sentiment de comunitate fără să-i impună nici una din obligațiile sociale ale vieții în comun. Unele filme li se păreau distractive, altele plictisitoare, dar se duceau în fiecare săptămînă, din obișnuință sau convinși de alții, fără să înțeleagă că de fiecare dată cînd plăteau să vadă un film și-l vizionau neutri pînă la sfîrșit, își dădeau prin aceasta votul pentru producerea altor filme de același fel și contribuiau la crearea în birourile difuzării de filme, a legendei « Ce cere publicul», legendă care a dominat nouă zecimi din producția cinematografică în ultimii patruzeci de ani și chiar mai mult.

Astăzi lucrurile s-au schimbat. Televiziunea a sosit și se întinde ca un incendiu în toată lumea și mai ales în țările de înaltă industrializare, unde și concentrarea sălilor de cinematograf era mai mare. Televiziunea a fost primul concurent căruia cinematograful a trebuit să-i facă față în propriul său domeniu, al divertismentului de pe ecran. Ea este mai ieftină și mult mai accesibilă ca filmul; pentru a o găsi nu trebuie nici cel puțin să ieșim din casă, căci ea își introduce forța fascinantă în chiar căminul nostru. Consecința? O parte importantă a publicului, cei ce mergeau din obișnuință la cinema sau pentru că nu aveau alt loc unde să meargă îl părăsesc acum și rămîn să privească acasă la ceea ce este numit (în Anglia), vulgar însă cu afecțiune, « the telly» [1]. În țările în care s-a petrecut acest fenomen, industria fimului a trebuit să înfrunte o criză financiară serioasă; unele săli s-au închis, iar cele rămase sînt deseori mai goale decît erau altădată; nu au lipsit nici profeții dispuși să desființeze cinematograful ca pe un lucru aparținînd trecutului.

O industrie cinematografică mai puțin densă nu înseamnă însă neapărat și o industrie mai puțin sănătoasă, și s-ar putea dovedi pînă la urmă că televiziunea a sosit ca o salvatoare

[1] Diminutiv familiar pentru „televiziune" N.T.

deghizată. În 1929, germanul Hans Richter, experimentator în domeniul filmului, a scris o carte intitulată *Filmgegner von Heute — Filmfreunde von Morgen* (Adversarii de astăzi ai filmului — prietenii de mîine ai filmului). Înțelegea prin aceasta, după cum explica în cuvîntul său introductiv, că aceia care criticau populara și efemera producție de filme a timpului erau adevărații prieteni ai filmului mai bun al viitorului. Astăzi, obișnuiții cinematografelor, a căror atitudine față de filmele văzute era fie indiferentă fie complezentă, abandonează cinematograful pentru televiziune; în schimb, publicul care-i rămîne credincios cuprinde un număr proporțional mai mare de spectatori mai devotați, deși poate, cu un spirit critic mai dezvoltat. Surprinzător este faptul că într-o țară ca Marea Britanie, care a înființat primul serviciu public de televiziune, și unde funcționează astăzi zece milioane de posturi de recepție, frecvența săptămînală în cinematografe continuă să atingă cifra de douăsprezece milioane de spectatori; că aceștia exercită într-adevăr discriminarea despre care vorbeam, o dovedește faptul că, dacă la filmele slabe sălile sînt mai goale decît erau altădată, filmele excepțional de bune continuă să atragă, chiar la reluări, un public larg.

Ca formă de artă, filmul a atins o dezvoltare cu mult superioară nivelului atins la ora actuală de televiziune; cei angajați în creația cinematografică au posibilitatea să beneficieze de acest avantaj, ducînd spre noi culmi arta filmului, care se bucură de pe acum de o moștenire atît de bogată și variată. Dar în această acțiune ei au nevoie de sprijinul unui public devotat și selectiv, iar acest public va trebui susținut și informat la rîndul său de critica corespunzătoare și de discuția purtată la un nivel nou, nivel ce nu se atingea pînă acum decît în micile confrerii ale societăților de film și ale cinematografelor specializate.

Aceasta este justificarea studiului pe care l-am întreprins.

2. UNELTELE CINEASTULUI

Deşi mijlocul de expresie cinematografic cere, mai mult decît oricare altul, spirit imaginativ, el cere, tot mai mult decît oricare altul, şi spirit practic.

ERIC ELLIOTT

Invenţia cinematografului, definitivată în jurul anului 1895, a rezultat din combinarea principiilor a trei invenţii anterioare şi anume: lanterna magică, fotografia şi un fel de jucărie optică ce dă aparenţa de mişcare prin succesiunea rapidă a unor imagini statice. Una din jucăriile optice cele mai cunoscute era *Zoetrope-ul* sau *Roata Vieţii*, despre care o primă informaţie găsim în următoarea descriere făcută de W. G. Horner într-un număr din « The Philosophical Magazine» din 1834: « Aparatul este format pur şi simplu dintr-un cilindru gol cu marginea nu prea înaltă, cu deschizături la distanţe egale şi plasate circular de-a lungul muchiei unui disc rotitor. Orice desen făcut pe suprafaţa interioară, pe intervalele dintre deschizături, va fi vizibil prin deschizătura opusă şi, dacă este executat pe principiul acţiunii gradate, va produce acelaşi surprinzător joc de mişcări relative ca şi obişnuitul *disc magic*[1] cînd este rotit în faţa unei oglinzi . . . Am dat acestui instrument numele de *Daedalum*[2], deoarece imita procedeul despre care legenda spune că l-ar fi inventat celebrul artist din antichitate pentru a crea siluete de oameni şi animale înzestrate cu mişcare. »[3]

---

[1] Referire la o altă jucărie optică, *Phenakitoscope*, inventată cu un an înainte.

[2] Numele de *Zoetrope* a fost dat acestei jucării în Statele Unite de William E. Lincoln, care a înregistrat şi un brevet în 1867.

[3] Citat la p. 23 din *Living Pictures* de Hopwood şi Foster (Longman, London, 1915) unde se poate găsi o dare de seamă detaliată asupra acestor jucării optice şi a istoriei lor.

Într-o altă binecunoscută jucărie de acest fel, se imprimă pe foile unei cărți flexibile un număr de imagini, reprezentînd fiecare o fază puțin diferită dintr-o acțiune continuă. Se ține într-o mînă cotorul cărții și se îndoaie cartea cu degetul mare al celeilalte mîini; cînd degetul se retrage încet, el lasă filele să treacă prin fața ochilor într-o succesiune rapidă, producînd astfel iluzia unei imagini în mișcare. Aceasta este o formă mai perfecționată a jucăriei, numită *Mutoscope*, la care regăsim mecanismul « cutiilor cu imagini mișcătoare» ce se mai pot vedea și astăzi în parcurile de distracții din localitățile de la malul mării [1].

Toate aceste sisteme se bazează pe o caracteristică a ochiului numită *persistența viziunii*. Dacă un obiect dispare brusc în timp ce-l privim, imaginea sa persistă pe retină un interval scurt de timp (aproximativ o zecime de secundă), ochiul continuînd să « vadă» obiectul pe această durată deși obiectul nu se mai află în fața lui. Acest fenomen se poate demonstra cu ajutorul unei alte jucării optice, simple și ușor de confecționat, din secolul al XIX-lea, *Thaumatrope*-ul. Se ia un mic disc de carton, cu un diametru de un inch [2] sau doi și se desenează pe una din fețe o figură oarecare, o pasăre de exemplu, iar pe cealaltă o colivie. Se perforează discul în ambele părți și se leagă două bucăți de sfoară. Dacă întindem puternic firele între degetul mare și arătătorul de la fiecare mînă și răsucim cu repeziciune, discul se învîrtește și ne prezintă o singură imagine în care pasărea apare înăuntrul coliviei. Iluzia se explică prin faptul că se prezintă ochiului viziuni repetate ale fiecărei imagini într-o succesiune atît de rapidă încît persistența vederii anulează distanțele dintre ele, făcîndu-le să apară ca o singură imagine continuă. Prezentîndu-se simultan, în aceeași poziție, două astfel de imagini, continui, ele se contopesc într-una singură. [3]

---

[1] Science Museum din Londra posedă o importantă colecție de jucării optice, precum și diverse aparate cinematografice din prima perioadă.

[2] Aproximativ 25—50 cm. N.T.

[3] O formă și mai simplă a acestei iluzii constituie subiectul următoarei anecdote povestite de Charles Babbage în autobiografia sa, *Passages from the Life of a. Philosopher:* « Într-o zi stînd cu mine după dejun și amuzîndu-se să

Un fenomen foarte asemănător se întîmplă și în cazul jucăriilor optice destinate să creeze iluzia de mișcare. Oricare le-ar fi forma, ele sînt astfel concepute încît prezintă ochiului o serie de imagini statice în succesiune rapidă. Condiția este ca fiecare imagine din serie să fie staționară, sau aproximativ staționară, în momentul cînd este observată, și ca viziunea observatorului să fie temporar întreruptă în momentul cînd o imagine iese din axul său de vedere lăsînd să intre imaginea următoare. Acesta este rostul deschizăturilor din *Zoetrope*. În timp ce discul se rotește, deschizăturile trec prin dreptul ochiului observatorului, fiecare lăsînd să se vadă pe rînd imaginea opusă ei, dinăuntrul cilindrului. Dacă banda de imagini din *Zoetrope* s-ar desfășura continuu prin fața ochilor (așa cum ar apărea dacă am privi peste marginea cilindrului și nu prin deschizătură), nu am vedea decît o imagine confuză și neclară. Dacă se prezintă însă o succesiune de imagini staționare, persistența vederii elimină spațiile dintre ele și creează iluzia unei impresii vizuale neîntrerupte, iar dacă imaginile reprezintă fazele succesive ale unui fragment de mișcare, iluzia că vedem re-creîndu-se acea mișcare.

Voga jucăriilor optice a început în prima parte a deceniului 1830—1840. Primele fotografii cu dată certă sînt cele făcute de Niépce și Daguerre în 1839. După această dată nu mai era, evident, decît o problemă de timp pentru ca ingenioșii inventatori, aflați în posesia unei atari confluențe de posibilități, să înceapă cercetările care să-i ducă la descoperirea unui mijloc de a înregistra fotografii în succesiune rapidă, care apoi printr-un dispozitiv bazat pe principiile jucăriei optice, să poată fi contopite din nou într-o imagine vizuală continuă, reproducînd exact mișcarea scenei originale; o dată obținut acest mijloc, nu mai era decît un singur pas pînă la adăugarea celui de al treilea element, principiul lanternei magice, și proiectarea acestor imagini în mișcare pe un ecran.

---

răsucească pe masă o pară, Herschel (Sir John) m-a întrebat deodată dacă aș putea să-i arăt concomitent cele două fețe ale unui șiling. Am scos din buzunar un șiling și, ținîndu-l în fața oglinzii i-am arătat metoda mea. — Nu, spuse prietenul meu, așa nu e bine; apoi, învîrtind șilingul pe masă, mi-a arătat prin metoda sa cum se pot vedea ambele fețe simultan».

Un obstacol important in calea acestei perfecționări îl constituia lipsa unui suport fotografic care să permită înregistrarea unui număr suficient de mare de fotografii într-o succesiune regulată și suficient de rapidă, ceea ce, după cum am văzut, înseamnă mai mult de zece imagini pe secundă. Suportul folosit curent in acea epocă era placa de sticlă și, deși se imaginaseră cîteva tipuri de aparate de luat vederi care permiteau căderea rapidă a unei serii de plăci, sticla era în mod evident prea greoaie pentru acest scop. Inventatorul englez Friese-Greene a făcut experiențe cu hîrtie pergament și, la 21 iunie 1887, a înregistrat un brevet pentru un aparat de luat vederi cu acțiune rapidă, prevăzut să primească benzi perforate de « hîrtie sau alt material potrivit »[1]. Soluția a fost în cele din urmă găsită prin folosirea unei panglici subțiri și flexibile de celuloid transparent acoperită cu emulsie fotografică. Primul aparat care a folosit în mod cert peliculă de celuloid a fost *Kinetoscope*-ul lui Edison, brevetat în 1889. Acesta era un fel de « cutie cu imagini mișcătoare» care prezenta fotografii unui singur spectator; fotografiile erau înregistrate pe o peliculă de film perforat lung de 50 de picioare.[2] De la Kinetoscope au derivat primele aparate de proiecție cinematografică ale fraților Lumière în Franța și R.W. Paul în Anglia, precum și întreaga dezvoltare comercială a cinematografiei.[3] Un model al Kinetoscope-ului a parvenit fraților Auguste și Louis Lumière și le-a sugerat ideea să proiecteze imaginile pe un ecran. Ei și-au numit aparatul de proiecție *Le Cinématographe*, denumire intrată actualmente în vorbirea curentă. Primul spectacol public de cinematograf a avut loc la 28 decembrie 1895 la Paris. În anul următor frații Lumière au prezentat primul spectacol public de film în Anglia, la 21

---

[1] Susținătorii lui Friese-Greene au considerat că această frază cuprinzătoare includea și pelicula de celuloid, pe care el ar fi experimentat-o de asemenea, și au pretins că prioritatea brevetului său îi dă dreptul să fie privit ca adevăratul inventator al cinematografiei.

[2] 1 picior = 0,34 m. N.T.

[3] Dovada cea mai categorică a acestui fapt este poate aceea că pelicula standard utilizată astăzi are aproape aceleași dimensiuni ca cele prevăzute de Edison pentru Kinetoscope; unica deosebire importantă o constituie adăugarea coloanei sonore.

februarie 1896, la Institutul Politehnic de pe Regent Street din Londra. R.W. Paul a adaptat la rîndul său Kinetoscope-ul în mod independent și și-a numit aparatul de proiecție *Theatrograph* (devenit ulterior *Animatograph*). Se spune că Edison a respins ideea de a proiecta imaginile Kinetoscope-ului, pentru motivul că sistemul și-ar epuiza prea repede posibilitățile comerciale.

Dacă avem prilejul să intrăm într-o cabină de proiecție a unui cinematograf modern care prezintă un film normal în alb și negru, și examinăm filmul proiectat, vom constata că acesta este format dintr-o bandă de material plastic flexibil și transparent, lată de 35 mm [1] și acoperită pe o parte cu o emulsie fotografică. Pe laturile peliculei sînt perforate două șiruri de găuri dreptunghiulare și echidistante (perforații); acestea au scopul să angajeze dinții mecanismului de antrenare care înfășoară pelicula în momentul cînd trece prin aparatul de proiecție. Pe mijlocul peliculei, și ocupînd aproape în întregime spațiul dintre cele două șiruri de perforații, sînt imprimate o serie de fotografii transparente (denumite tehnic fotograme); restul spațiului este ocupat de coloana sonoră. Fiecare fotogramă corespunde unei imagini din jucăria mecanică, iar fotogramele succesive prezintă, fază cu fază, etapele succesive ale unei mișcări sau acțiuni continue. Coloana sonoră, care se întinde pe toată lungimea peliculei sub forma unei benzi înguste și continui, constă fie dintr-un număr de linii transversale de densități variate (coloană sonoră cu densitate variabilă) sau dintr-o serie de șanțuri alb și negru sau «munți» și «văi» (coloană sonoră cu suprafață variabilă); deosebirea dintre aceste două sisteme este pur tehnică și nu ne interesează în cercetarea noastră.

Pentru ca această panglică inertă de peliculă să capete viață sub formă de mișcare și de sunet, ea trebuie să fie trecută prin aparatul de proiecție. Acesta este format din două

---

[1] Pelicula de 35 mm este dimensiunea cea mai obișnuită și este denumită peliculă standard. Filme mai înguste, de 16 mm și 8 mm, numite pelicule substandard, se furnizează cinecaștilor amatori și proiecțiilor necomerciale; pelicula mai lată (de exemplu de 70 mm) este destinată anumitor formate de filme pe ecran lat precum și altor scopuri speciale.

părți principale, denumite tehnic cap de citire pentru imagine și cap de citire pentru sunet. Capul pentru imagine (care pe vremea filmului mut constituia bineînțeles întregul aparat de proiecție) nu este altceva decît un fel de lanternă magică prin care trece pelicula; pe măsură ce se desfășoară pelicula, fotogramele sînt proiectate succesiv pe ecran, destul de rapid pentru ca persistența vederii să poată completa spațiile dintre ele, contopindu-le într-o singură imagine în mișcare continuă. După cum am văzut înainte, iluzia mișcării nu poate rezulta decît prin observarea intermitentă a unor imagini *staționare*. Acest lucru se realizează în aparatul de proiecție prin două dispozitive: primul este mișcarea intermitentă a mecanismului care antrenează filmul prin fața portiței de proiecție, într-o serie regulată de smucituri și opriri [1]; al doilea este un sistem de obturator rotativ care acoperă fasciculul de proiecție la intervale regulate. Fiecare fotogramă este proiectată pe ecran și este menținută fix timp de o clipă; apoi, obturatorul trece prin fața fascicolului și, pe durata acestui moment de întuneric, filmul este tras în jos astfel ca fotograma următoare să ocupe exact aceeași poziție cu cea pe care o ocupase prima fotogramă; obturatorul se rotește mai departe și noua fotogramă este proiectată la rîndul ei. În cazul filmului mut, acest ciclu de operații se repeta într-o cadență de 16 imagini pe secundă, deși către sfîrșitul perioadei această viteză, care niciodată nu a fost respectată cu strictețe, era de obicei depășită; pentru filmul sonor viteza de proiecție a fost stabilită la cadența de 24 fotograme pe secundă.

După ce trece prin capul pentru imagine, filmul trece prin capul pentru sunet. Aici, un fascicul îngust de lumină este proiectat prin coloana sonoră, pe o celulă fotoelectrică; variațiile de densitate sau de suprafață din coloana sonoră provoacă oscilații ale intensificării fasciculului de lumină, care sînt transformate în impulsuri electrice; aceste impulsuri sînt amplificate și transmise difuzoarelor instalate în spatele ecranului, unde sînt transformate în vibrații sonore. După

[1] Pentru ca această mișcare bruscă să nu deterioreze filmul, proiecționistul lasă la înfășurare o buclă liberă de film deasupra și dedesubtul portiței.

cum am văzut, la trecerea prin capul pentru imagine mişcarea filmului este intermitentă; în schimb, trecerea prin capul sonor trebuie să fie continuă, deoarece orice întrerupere sau schimbare a vitezei ar fi sesizată de auz.

Tehnic, lungimea filmului se măsoară în metri şi (dacă avem nevoie de unităţi mai mici) în fotograme. Fiecare metru de film cuprinde 54 fotograme, astfel încît la viteza de proiecţie standard de 24 fotograme pe secundă, prin aparatul de proiecţie va trece în fiecare secundă 0,63 metri, adică 38 metri pe minut. Un film care durează 80 de minute, ceea ce reprezintă metrajul mediu al filmelor de ficţiune actuale, are deci 3000 metri. Pentru înlesnirea manipulării, un astfel de film se împarte în cîteva role mai mici, numite bobine. În mod obişnuit se consideră că o bobină conţine aproximativ 300 metri, cifră care pînă în ultimii ani reprezenta lungimea de peliculă primită de rolele folosite în aparatul de proiecţie standard. De obicei o bobină cuprinde între 250 şi 350 metri dar în multe cazuri poate merge pînă la 400 metri [1]. Uneori metrajul filmului este dat în bobine; datorită însă incertitudinii inclusă în această indicaţie, ea nu poate fi considerată decît ca un ghid cu totul aproximativ.

Ar trebui poate să adăugăm că într-un cinematograf cabina de proiecţie este dotată cu cel puţin două aparate de proiecţie. În timp ce se rulează prima bobină a unui film în primul aparat, a doua bobină este introdusă şi înfăşurată în al doilea, astfel încît la terminarea primei bobine, a doua să poată fi pornită imediat. Prima bobină este scoasă apoi din aparatul 1, şi se introduce a treia bobină, care va fi pornită de îndată ce s-a terminat bobina a doua. Alternînd astfel aparatele de proiecţie şi ajutat de amorse şi de reperele [2] pentru schimbarea bobinelor, toate acestea avînd indicaţii standard, proiecţionistul poate asigura o rulare continuă, pe parcursul căreia trecerea de la o bobină la alta rămîne neobservată publicului.

---

[1] De mai mulţi ani se construiesc aparate de proiecţie în care pot încăpea role de 2000 de picioare şi astfel de role se folosesc în mod uzual în America şi acum par să fi devenit dimensiunea standard şi în Marea Britanie.

[2] Vezi glosarul de la sfîrşitul cărţii.

Deşi, după cum am văzut, imaginea şi sunetul apar împreună pe copia de proiecţie terminată, ele sînt înregistrate iniţial cu două mecanisme separate. Imaginea se înregistrează cu un aparat de luat vederi care cuprinde toate părţile esenţiale ale aparatului de fotografiat obişnuit, fiind prevăzut în plus, ca şi aparatul de proiecţie, cu un mecanism pentru antrenarea peliculei prin faţa portiţei aparatului, într-o serie de salturi şi opriri, cu o cadenţă de douăzeci şi patru fotograme pe secundă. În primele zile ale filmului mut, atît aparatul de filmat cît şi aparatul de proiecţie erau acţionate cu mîna şi viteza corectă devenea o chestiune de apreciere personală; actualmente ele sînt acţionate mecanic şi viteza poate fi reglată cu precizie.

Pelicula folosită în aparatul de filmat este o peliculă negativă, astfel încît după developare imaginile se prezintă ca negativele înregistrate cu un aparat de fotografiere obişnuit, părţile întunecate ale scenei filmate fiind de culoare deschisă iar părţile deschise, apărînd închise. De-a lungul uneia din marginile imaginii se lasă o coloană de peliculă transparentă pentru pista sonoră. Acest negativ nu este, bineînţeles, folosit niciodată pentru proiecţie; în acest scop se scoate după negativ o copie pozitivă, şi anume, după cum vom vedea mai departe, un pozitiv mut (astfel numit deoarece cuprinde numai imaginea, fără coloana sonoră) în vederea montajului. În afară de faptul că valorile tonale sînt inversate şi că există o uşoară deosebire în forma perforaţiilor, pentru un necunoscător filmul negativ şi cel pozitiv par identice. Ca şi în domeniul fotografiei, după un singur negativ original se poate trage un mare număr de copii pozitive.

Cînd sunetul este înregistrat concomitent cu filmarea, ca în cazul scenelor cu dialog, cuvintele actorilor sînt captate de un microfon plasat cît mai aproape cu putinţă de aceştia, de obicei suspendat exact deasupra capetelor lor, dar în afara cîmpului de vedere al aparatului. Sunetul vocilor este transformat de microfon în impulsuri electrice care sînt transmise prin cabluri la aparatul de înregistrat sonor. Acesta este cu totul independent de aparatul pentru imagine şi este instalat într-o cabină de înregistrare izolată fonic şi separată de restul

platoului. Prin aparatul sonor se derulează o lungime oarecare de peliculă negativă, cu o viteză constantă de treizeci de metri pe minut. O lampă plasată în faţa unei fante înguste, proiectează pe pelicula care trece prin faţa ei un mic fascicul de lumină care este înregistrat sub forma pistei înguste ce constituie coloana sonoră. Impulsurile electrice transmise de microfon produc variaţii corespunzătoare fie în strălucirea lămpii, fie în dimensiunea fantei prin care trece lumina, în fiecare din aceste cazuri efectul fiind o variaţie a cantităţii de lumină care ajunge la peliculă. La developarea acestui negativ, el se prezintă ca o bandă de celuloid virgină şi transparentă, cu excepţia pistei înguste ce apare pe una din laturile peliculei în care emulsia fotografică prezintă porţiuni variabile deschise şi întunecate (variaţia apărînd fie în densitate, fie în suprafaţă, în funcţie de metoda folosită).

Ne aflăm deci în posesia a două metraje de peliculă negativă, negativul mut (sau negativul imagine) şi negativul sunet. Copia de proiecţie se obţine prin copierea acestor două negative pe o singură peliculă pozitivă, în care imaginea şi sunetul respectiv apar alături; un astfel de film pozitiv este numit copie pozitivă sunet şi imagine sau uneori «copie combinată» (married print).

În cazul înregistrării scenelor cu dialog, se va acorda multă atenţie la realizarea copiei combinate; imaginea şi sunetul trebuie să fie sincronizate corect, astfel încît exact în momentul în care auzim pe unul dintre actori rostind un cuvînt, să vedem şi buzele sale rostind cuvîntul respectiv. O diferenţă de numai două sau trei fotograme apărută la copiere, între imagine şi coloana sonoră, poate deveni supărătoare. Pentru asigurarea sincronismului sunetului şi imaginii în astfel de scene, în practica studiourilor se recurge la un clachetist. La începutul fiecărei luări de vederi acesta se instalează în faţa actorilor ţinînd în mînă o tăbliţă pe care este scris cu creta titlul sau numărul filmului aflat în producţie, numărul scenei [1]

---

[1] În jargonul de studio o astfel de luare de vederi este numită *scend*, cuvîntul fiind o formă prescurtată a termenului *scend de decupaj*. (Mai obişnuit în practica decupajului această unitate de acţiune poartă denumirea în engleză de *shot*, care corespunde în franceză cu *plan* şi în română cu *cadru*. N.T.)

precum şi numărul dublei; aceste date vor permite mai tirziu monteurului să identifice cadrul respectiv dintre sutele de cadre înregistrate la filmare. În partea de sus a tăbliţei se află o clachetă vopsită în dungi viu colorate, partea de jos făcînd parte din tăbliţă iar partea de sus fiind articulată la prima, în aşa fel încît să poată fi deschisă şi închisă cu o lovitură. În momentul în care aparatele de înregistrare pentru imagine şi sunet au intrat în acţiune, clachetistul loveşte clacheta şi apoi se îndepărtează, lăsînd actorii să-şi interpreteze rolurile. Sunetul puternic produs de clachetă se va înregistra foarte clar pe pista sonoră; pe negativul imaginii punctul corespunzător acestei înregistrări îl va constitui fotograma în care se văd atingîndu-se braţele clachetei. Dacă aceste două fotograme sînt plasate în relaţie corectă una faţă de cealaltă[1], sunetul şi imaginea vor fi sincrone pe tot parcursul luării de vederi respective. Desigur, după ce şi-au îndeplinit scopul, bucăţile de peliculă în care apare clacheta sînt tăiate şi eliminate la montaj.

Orice peliculă cinematografică, fie ea pozitivă sau negativă, coloană sonoră sau imagine, poate fi tăiată cu o pereche de foarfeci tot atît de uşor ca o fişie de hîrtie, iar bucăţile de peliculă se pot îmbina simplu şi durabil cu ajutorul unei soluţii speciale de lipit. Capetele filmului ce urmează a fi îmbinate se taie în unghi drept, se răzuie puţin emulsia fotografică la unul din capete pentru a se elibera suportul de celuloid, se aplică soluţia de lipit, şi apoi se presează ambele capete timp de o jumătate de minut. Soluţia de lipit (pentru compoziţia ei vezi glosarul) dizolvă temporar cele două suprafeţe de celuloză cu care vine în contact şi formează un amestec de celuloid foarte dur. Procesul este destul de simplu însă, după cum vom vedea, faptul că în general el a putut fi aplicat, a

---

[1] Această frază oarecum rezumativă este folosită în mod deliberat, deoarece relaţia corectă între sunet şi imagine în copia combinată nu se obţine prin simpla aranjare a fiecărei fotograme de imagine *alături* de porţiunea corespunzătoare din coloana sonoră. Dat fiind că filmul are de parcurs o distanţă apreciabilă în aparatul de proiecţie de la capul imagine la capul sunet, este clar că cele două negative trebuie astfel dispuse la copiere încît sunetul să se găsească puţin *înainte* în raport cu imaginea corespunzătoare. Intervalul standard este de 19 1/2 fotograme.

avut o importanță substanțială în determinarea caracterului tehnicii cinematografice.

Dacă un cadru este îmbinat cu un altul în modul pe care l-am descris mai sus, și întregul metraj astfel obținut este proiectat pe ecran, cadrul al doilea va înlocui instantaneu pe primul. Această schimbare de cadru este denumită *tăietură de montaj* și reprezintă forma cea mai obișnuită de trecere de la un cadru la altul. Dar ea nu este, bineînțeles, singura formă. Dacă în timp ce înregistrează un cadru operatorul închide treptat portița aparatului pînă cînd reduce la zero lumina care ajunge la peliculă, se obține pe ecran efectul numit *închidere în întunecare;* aceasta înseamnă că imaginea va dispărea treptat pînă cînd ecranul devine negru. Invers, dacă la începutul unui cadru deschide treptat portița aparatului, se obține o *deschidere din întunecare.* Închiderea în întunecare sau deschiderea din întunecare pot fi mai lungi sau mai scurte în funcție de viteza cu care s-a închis sau s-a deschis portița. Dacă o închidere în întunecare de la sfîrșitul unui cadru este suprapusă peste o deschidere din întunecare de o lungime egală de la începutul altui cadru, va rezulta o altă formă de trecere, numită *înlănțuire*, în care primul cadru dispare cu încetul în timp ce al doilea apare gradat, cele două cadre contopindu-se pe ecran pentru o scurtă durată de timp.

Întunecările și înlănțuirile se obțineau la început în aparat. Pentru înlănțuire se termina un cadru printr-o închidere în întunecare de o anumită lungime, în jurul a șaizeci de centimetri, apoi se reînfășura pelicula în aparat pe aceeași distanță și se înregistra cadrul următor cu o deschidere din întunecare pe o distanță egală. Era o operație complicată și executarea ei nu era posibilă decît atunci cînd cel de al doilea cadru putea fi înregistrat în continuarea primului; nu este surprinzător deci că înlănțuirea era folosită foarte rar. Actualmente, înlănțuirile și întunecările se execută prin mijloace optice în laboratorul de filmări combinate, după turnarea filmului, operatorul nemaiavînd nici un rol de jucat în această operațiune; după ce monteurul a îmbinat toate cadrele filmului și a obținut asamblarea finală, el indică laboratorului locul unde dorește să apară astfel de efecte optice, însemnînd punctele

respective pe copia de montaj. Dezvoltarea tehnicii de laborator a făcut posibilă de asemenea introducerea unei alte forme de trecere, numită *voleu*. Cea mai simplă formă de voleu constă într-o linie despărțitoare orizontală, verticală sau diagonală, netă sau difuză, care străbate ecranul eliminînd primul cadru și descoperind cadrul următor. Există însă sute de forme diferite pe care le poate lua voleul. Linia se poate roti ca un evantai, în jurul unui punct fix; ea poate lua forma unei stele ce explodează în mijlo l primului cadru, dezvăluind cadrul următor. Sau cadrul poate să dea impresia că începe să se rotească ca o carte poștală, lăsînd să apară cadrul următor pe reversul său. Aceste voleuri complicate și spectaculoase, care s-au bucurat de glorie o scurtă perioadă de timp, nu se mai folosesc astăzi decît în filmele de reclamă, unde în schimb apar din belșug.

O consecință pur practică a faptului că pelicula poate fi tăiată și lipită este aceea că filmul nu trebuie să fie turnat obligatoriu într-un singur și continuu proces, ci poate fi construit dintr-un mare număr de fragmente filmate în momente diferite și în locuri diferite [1]. Una dintre consecințe, după cum am văzut, [2] este simplificarea procesului de filmare, datorită faptului că toate cadrele care necesită un decor sau un loc de filmare dat sau un același grup de actori pot fi turnate în continuare; ele vor fi dispuse și îmbinate în succesiunea corectă, în etapa montajului. Tot astfel, dacă regizorul vrea să precizeze că o anumită scenă se petrece la Bombay, el nu este obligat să se deplaseze în acest oraș împreună cu toți actorii și tehnicienii săi; el își asigură cîteva cadre ale Bombay-ului din filmoteca studioului sau dintr-o filmotecă specializată în astfel de materiale (sau cel mult, trimite în India o mică echipă de operatori dacă aceasta rămîne singura soluție), și apoi

---

[1] Se poate compara acest procedeu cu transmisia directă prin Televiziune a unui spectacol dramatic (spre deosebire de transmiterea la televiziune a unui film), unde acțiunea se desfășoară într-o performanță unică și continuă în studioul de emisie, iar camerele de televiziune, operînd după un plan pregătit în prealabil în scopul de a asigura o continuitate fluidă, se deplasează dintr-o poziție în alta pentru a capta diferitele părți ale acțiunii pe măsura desfășurării lor.

[2] Pp. 22-23

inserează aceste cadre în scena respectivă, sugerînd spectatorului că întreaga acțiune a fost filmată în India.[1] Acestea sînt însă simple procedee de oportunitate practică.

Libertatea cu care se poate tăia și lipi filmul, precum și existența independentă a imaginii și a sunetului pe două negative separate fac posibilă orice dispunere a materialului filmat, posibilitate care depășește cu mult considerentele de ordin practic și exercită o înrîurire esențială asupra filmului ca mijloc de expresie. Modul cel mai simplu în care un regizor poate să redea scena de dialog despre care am vorbit, ar fi un cadru care să prezinte concomitent pe cei doi actori (tehnicienii numesc un astfel de cadru un *plan de doi*) și, în sincron, coloana sonoră respectivă, astfel încît spectatorul vede mișcările buzelor și aude concomitent sunetul fiecărui cuvînt rostit. Conversația în sine ar putea fi interesantă, dar din punct de vedere cinematografic un astfel de cadru este lipsit de interes. Regizorul poate spori interesul înregistrînd cîteva prim planuri ale fiecărui actor și intercalîndu-le prin montaj în planul de doi, în așa fel încît, după ce se stabilește printr-o scurtă privire relația dintre cele două personaje, putem vedea mai întîi un prim plan al actriței în timp ce vorbește, apoi un prim plan al partenerului care-i răspunde și așa mai departe. În felul acesta imaginea dobîndește mai multă variație. În copia combinată prim planul actriței văzut pe ecran va fi însoțit de sunetul vocii actorului, din coloana sonoră.

În mod normal, într-un film care cuprinde dialog, zgomote reale și muzică, numai dialogul este înregistrat în timpul filmării pe platou. Muzica se înregistrează ulterior pe o a doua coloană sonoră, iar diferitele zgomote sînt înregistrate pe benzi separate din a căror îmbinare rezultă o bandă a zgomotelor. Cele trei benzi, dialogul, muzica și zgomotele, sînt apoi trecute simultan printr-un aparat de reînregistrare și, reînregistrate astfel, combinate pe o a patra bandă sonoră, care devine coloana sonoră negativă finală a filmului terminat. La înregistrare volumul fiecăreia dintre benzile componente este con-

---

[1] Descrierea exactă a felului în care se poate obține o astfel de impresie se face în capitolul despre montajul filmului.

trolat printr-un reglaj individual, astfel incit inginerul de sunet le poate mixa după dorință; situația sa este similară cu a inginerului de sunet de la transmisiile de radio care reglează și mixează pentru o emisiune radiodifuzată sunetele primite din cîteva studiouri diferite. [1]

Așadar sunetele pot fi «asamblate» la montare întocmai cum se asamblează cadrele filmate, dar între metodele folosite în cele două cazuri există o deosebire fundamentală. După cum vom vedea mai tîrziu, deosebirea nu este numai de ordin pur tehnic, ci decurge din funcționarea diferită a mecanismului vederii și a mecanismului auzului. Rămîne însă adevărat că în domeniul filmului, deși metodele diferă, atît imaginile cît și sunetele se pot combina, chiar cele provenind din surse foarte diferite, și admit între ele orice gen de relații. Importanța acestui fapt se va vădi pe măsură ce înaintăm în studiul nostru.

---

[1] Flexibilitatea metodelor de înregistrare sonoră este bine ilustrată de procedeul numit preînregistrare, procedeu folosit frecvent în filmele muzicale pentru înregistrarea performanțelor vedetelor. Bernard Brown îl descrie în felul următor: «Întîi repetă orchestra împreună cu solistul. Apoi înregistrăm numai orchestra, în timp ce solista mimează cuvintele iar regizorul muzical o urmărește... Dacă „priza" este bună, orchestra este concediată. Procedura este foarte economică, deoarece terminăm cu muzicienii într-un timp de două ori mai scurt decît ne-ar trebui pentru a înregistra concomitent vocea și orchestra... Apoi audiem în play-back înregistrarea orchestrală făcută, ascultînd la cască... Solista are un singur disc de cască, astfel încît poate să asculte muzica cu o ureche și propria sa voce cu cealaltă. O bună dicțiune și impostarea corectă a tonului obligă uneori cîntăreața să facă grimase pe care în această situație le poate face fără stînjenire, întrucît se găsește printre prieteni și *nu* este filmată. La înregistrarea cîntecelor nu trebuie să se facă multe prize, deoarece putem alege părțile cele mai bune din două sau trei prize combinîndu-le într-o singură priză bună, procedeu care ne economisește mult timp și menajează și vocea solistei. După ce s-a făcut asamblarea, facem o înregistrare combinată cu vocea și orchestra, înregistrare pe care o folosim pentru play-back pe platou cînd se filmează scena...

Aceasta se face în felul următor: banda înregistrată este introdusă într-un aparat de redare cuplat cu aparatul de filmat, ambele funcționînd deci cu aceeași viteză. În timp ce aparatul de filmat funcționează, înregistrarea sonoră este transmisă printr-un difuzor și cîntăreața mimează din nou cuvintele cîntecului... ea este liberă să se gîndească la scena interpretată și la aspectul ei, fără preocupare pentru calitatea vocii». («Preînregistrarea la secvențele cu cîntece», în *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, octombrie 1937, p. 356). În ultimii ani procesul de înregistrare și mixare a sunetului s-a simplificat și a devenit mai flexibil datorită introducerii benzii magnetice.

Partea a doua:
TEHNICA

3. ANATOMIA FILMULUI DE FICȚIUNE

Persoanele avizate pretind că adevărata sursă a filmului ar fi banii; pentru că în primul rînd trebuie să se găsească cineva care să fie dispus să investească în această afacere bani cu care să se cumpere și să se prelucreze o povestire, să se trateze cu regizorul, cu actorii și cu operatorul, să se închirieze un studio și așa mai departe. Toate acestea sînt foarte adevărate; dar pentru a găsi pe acel cineva trebuie de obicei să insiști și să-l convingi că este vorba, domnule, de un subiect mare și captivant, de filmul cel mai popular al stagiunii și că ești în măsură să-i garantezi un beneficiu de cel puțin sută la sută. Și astfel, vrînd-nevrînd, sîntem obligați să începem de la povestire, chiar dacă ni s-ar părea ciudat ca o întreprindere atît de modernă, atît de vastă și atît de înaintată din punct de vedere tehnic, ca filmul, să aibă la origine un lucru atît de învechit și cu o tehnică atît de rudimentară cum este o simplă idee sau o ficțiune literară.

KAREL ČAPEK

După ce am văzut în linii mari cum se realizează un film și care sînt uneltele cu care este produs și reproduce, putem trece la un studiu mai detaliat al tehnicii cinematografice. Să începem prin a examina trăsăturile generale ale filmului, considerîndu-l o formă finită, un întreg; și presupunem, fixîndu-ne acest obiectiv, că filmul este într-adevăr un întreg și posedă efectiv o formă. Aceasta este prima condiție pe care avem dreptul s-o cerem unei opere de artă, să aibă unitate, să fie un lucru finit, ce poate fi apreciat în sine, fiecare parte determinînd un anumit loc în cadrul întregului pentru a forma un tot armonios, nealterat de excese, neconcludențe sau omisiuni.

Sîntem îndreptățiți să cerem aceasta oricare ar fi genul filmului, chiar dacă gradul de unitate diferă de la un gen la

altul. Jurnalul de actualităţi sau cine-magazinul, de exemplu, care adună laolaltă o colecţie de subiecte diferite, au foarte puţină unitate în afară de aceea pe care le-o poate asigura uniformitatea de stil şi de tratare. Filmul educativ este mai unitar datorită faptului că în mod normal el este consacrat unui singur subiect, cum ar fi ciclul de viaţă al unei broaşte sau principiul pîrghiei. Filmul documentar merge un pas mai departe, întrucît scopul său nu este de obicei simpla tratare a unui subiect ci acela de a prezenta un punct de vedere sau a propune o discuţie. *North Sea* (Marea Nordului) de Harry Watt a avut scopul să demonstreze că siguranţa navelor aflate în larg depinde în mare măsură de existenţa unui sistem de radio-comunicaţii foarte bine organizat; *World of Plenty* (Lumea belşugului) de Paul Rotha pledează pentru ideea că dacă măsurile de control naţional şi colaborare internaţională adoptate de aliaţi pentru distribuirea rezervelor de alimente au avut un rol esenţial în perioada de restricţii din timpul războiului, ele sînt tot atît de necesare pentru justa distribuire a rezervelor alimentare ale lumii în timp de pace. Dacă într-un astfel de caz regizorul dispune de un domeniu larg şi variat pentru alegerea argumentelor, necesitatea de a-şi prezenta pledoaria în modul cel mai economic şi mai convingător îl obligă să aleagă numai pe acelea care sprijină efectiv argumentaţia, şi să elimine cu stricteţe pe acelea care ar face-o confuză. Cu alte cuvinte, unitatea unui astfel de film decurge din necesitatea de a prezenta argumentul într-un mod clar şi precis; în măsura în care nu reuşeşte să îndeplinească această condiţie, filmul va fi confuz, incoerent şi lipsit de unitate.

Dacă trecem însă de la filmul educativ sau documentar la filmul de ficţiune, de la domeniul expunerii la acela al reprezentării dramatice, constatăm că nu mai este la fel de uşor să identificăm sursa din care se naşte unitatea. Prima dificultate pe care o întîmpinăm este faptul că pentru ficţiune subiectul sau argumentul nu este esenţial. Este adevărat că unele povestiri au o morală: « Am scris povestea lui Eric — spune autorul filmului *Eric or Little by Little* (Eric sau Încetul cu Încetul) — cu un singur ţel, să insuflu în mod viu ideea purităţii lăuntrice şi a ţinutei morale, folosind povestea unui

băiat care, deşi inzestrat cu o fire nobilă, se lasă atras în nesocotinţă şi păcat, pînă cînd învaţă să caute un sprijin de sus.» Dar povestea morală este un tip special de ficţiune şi nu este caracteristică pentru întregul gen. Marea majoritate a filmelor de ficţiune, şi îndeosebi cele mai bune dintre ele, nu au o morală declarată.

Înainte de a încerca să stabilim sursa din care trebuie să-şi extragă unitatea filmul de ficţiune, este bine să precizăm ce înţelegem prin film de ficţiune şi în primul rînd prin termenul de *ficţiune* în general, aşa cum se aplică el şi la nuvelă, la roman sau la piesa de teatru. Opera de ficţiune prezintă comportamentul unor oameni priviţi ca persoane individuale. După definiţia dată de Aristotel în *Poetica*, ficţiunea este o imitare a oamenilor în acţiune şi, după cum a arătat profesorul Lascelles Abercrombie, «prin *oameni în acţiune* el nu înţelege în mod necesar *oameni care fac ceva;* ci *lucruri ce se petrec în termenii naturii umane*, evenimente întruchipate în vieţi omeneşti». [1]

Deoarece astfel enunţată definiţia ar include şi istoria, trebuie să adăugăm o caracterizare suplimentară, şi anume că acţiunile despre care tratează ficţiunea trebuie să fie cele pe care le-a conceput iniţial imaginaţia autorului. Sensul exact al acestei distincţii a fost precizat cu multă competenţă de E.M. Forster în studiul său despre roman, în care spune:

> «Istoricul se ocupă de acţiuni, iar de caracterele oamenilor numai în măsura în care le poate deduce din acţiunile lor. Caracterul îl interesează în aceeaşi măsură ca pe romancier, dar nu poate lua notă de existenţa lui decît atunci cînd se manifestă. Dacă regina Victoria n-ar fi spus «Nu ne distrăm», vecinii ei de masă n-ar fi ştiut că regina nu se distrează şi plictiseala ei n-ar fi fost niciodată anunţată publicului. Regina s-ar fi putut încrunta şi atunci starea ei de spirit s-ar fi putut deduce din acest gest — privirile şi gesturile constituie şi ele mărturii istorice. Dar dacă ar fi rămas

[1] *Principles of Literary Criticism*, Gollancz, London, 1932.

impasibilă — ce s-ar fi putut afla? Viața lăuntrică este prin definiție lăuntrică... și funcția romancierului este să ne dezvăluie viața lăuntrică chiar la originile ei; să ne spună despre regina Victoria mai mult decît putem afla, și să creeze astfel un personaj care nu este regina Victoria din istorie». [1]

Așadar, funcția ficțiunii în general și a filmului de ficțiune în particular este să se prezinte o poveste imaginară despre gîndurile și acțiunile unor ființe umane individuale. Se va observa, în paranteză, că această definiție nu exclude poveștile care își aleg ca personaje animalele; fabulele lui Esop și povestirile lui Walt Disney primesc calificarea de ficțiune în măsura în care implică o umanizare a personajelor lor. Trebuie deci să admitem că unitatea unei opere de ficțiune nu rezultă nici din subiect, nici din idee sau din argument, ci numai din acțiunile umane care formează materialul ei specific; cu alte cuvinte, ar trebui ca esența unei opere de ficțiune să poată fi exprimată printr-o constatare cu privire la acțiunea ei.

Dacă trecem însă la compararea diverselor forme ale ficțiunii, problema noastră se complică, datorită deosebirilor ce apar între felurile de acțiune pe care acele forme le pot reprezenta în mod valabil. Comparînd de exemplu drama cu romanul, constatăm că dacă romanul poate să nareze o poveste oricît de complicată, subiectul piesei de teatru trebuie să fie relativ simplu. Motivul este evident. Piesa de teatru folosește ca mijloc de expresie dialogul și își prezintă povestirea ca și cînd acțiunea s-ar petrece efectiv în fața noastră, în timp ce o urmărim, iar evenimentele despre care tratează trebuie să fie de așa natură încît să le putem asimila într-o singură ședință, ceea ce în practică înseamnă înăuntrul unui spațiu de aproximativ două ore. Romanul, pe de altă parte, își prezintă narațiunea sub forma unei descrieri redate la timpul trecut și este destinat unei lecturi cu o durată considerabil de lungă; cititorul poate reveni asupra ei de repetate ori, după dorință sau necesitate.

---

[1] *Aspects of the Novel*, Arnold, London, 1927, p. 65.

Aristotel atrage atenţia în *Poetica* asupra acestei diferenţe dintre cele două forme, sau mai exact dintre tragedie, forma particulară de dramă ce-l interesa, şi epică, prototipul romanului modern. El afirmă că în timp ce naraţiunea epică poate fi compusă din mai multe linii de acţiune împletite între ele, poate avea oricît de multe personaje şi se poate întinde pe o lungă perioadă de timp, condiţiile reprezentaţiei dramatice constrîng tragedia la tratarea unei singure acţiuni. El subliniază importanţa unicităţii acţiunii pentru unitatea dramei, spunînd că « imitaţia epică are mai puţină unitate; după cum ne-o arată faptul că orice poem epic poate furniza subiecte pentru cîteva tragedii».

Deşi există mari deosebiri, după cum vom vedea, între drama scenică şi film ca mijloace de expresie, iar filmul se înrudeşte din multe puncte de vedere mai mult cu romanul, totuşi condiţiile de prezentare ale filmului sînt aproape identice cu cele ale piesei de teatru. Filmul prezintă şi el acţiunea ca şi cînd s-ar petrece în faţa noastră în timp ce o urmărim, şi cere să fie vizionat într-o singură şedinţă; singura deosebire o constituie, într-adevăr, faptul că majoritatea filmelor au o durată de proiecţie mai mică decît majoritatea pieselor. Urmează deci că povestea cuprinsă într-un film de genul cel mai apropiat, cum este drama de bună calitate, se va limita să prezinte o singură acţiune. În linii generale, filmul prezintă aceeaşi simplicitate cu a piesei de teatru.

A spune însă că o piesă sau un film sînt constrînse la prezentarea unei singure acţiuni înseamnă foarte puţin, dacă nu avem o idee de ceea ce se înţelege aici prin termenul « o singură acţiune». Deschid ziarul şi privirea îmi cade pe cuvintele UN OM SE ARUNCĂ ÎN CANAL. Aici avem fără îndoială un exemplu de acţiune concentrată, esenţa însăşi a acţiunii, cristalizată într-un titlu. Aşa cum se prezintă, ea este totuşi incompletă; redactorul a intenţionat să fie incompletă pentru a-mi capta astfel atenţia şi a mă obliga să citesc întregul paragraf. Vreau să aflu în primul rînd de ce a sărit acest om în canal. Dorea el poate să-şi pună capăt vieţii? Citind, întrebarea mea capătă răspuns. « Trecînd pe marginea canalului Buckland azi dimineaţă în zori, un fermier, pe nume

George Smith, a observat un băiețel care era în primejdie» . . . Așadar omul s-a aruncat în apă pentru a salva copilul. Dar imediat în mintea mea începe să se contureze a doua întrebare: care a fost rezultatul acestei acțiuni? A fost copilul salvat? De îndată ce mi se dă răspunsul la această întrebare, am conștiința unui tot complet: cauză, acțiune și rezultat, corespunzînd cu ceea ce Aristotel numește « un început, un mijloc și un sfîrșit».

Povestea unui bărbat care se aruncă în apă pentru a salva un copil nu poate să prezinte în sine destulă importanță pentru a constitui baza unei piese. Totuși, ea este o acțiune completă, în sensul că ea se pretează la forma dramei. Un personaj central este prezentat într-un ansamblu de circumstanțe care, fie imediat, fie ca rezultat al unei dezvoltări oarecare, îl obligă să întreprindă o acțiune anumită sau să ia o decizie anumită, iar din aceasta rezultă anumite consecințe.

În cazul unei piese construite corect, această acțiune centrală poate fi rezumată sub forma unei scurte expuneri. Esența dramei lui Shakespeare *Iulius Cezar*, de exemplu, poate fi redată în felul următor: un roman luminat, Brutus, fiind convins că binele țării sale este primejduit de ambițiile personale ale șefului statului, Iulius Cezar, se alătură unui grup de complotiști care au pus la cale asasinarea lui Cezar, și este pedepsit împreună cu ei. Din nefericire nu există, după cîte știu, un termen unanim acceptat care să desemneze fără ambiguitate acest rezumat foarte concis al acțiunii centrale. Uneori se folosește cuvîntul *temă* (de pildă cînd James Agate, bîjbîind după acest cuvînt eludant, spune: « Nu cunosc nici o mare dramă, oricît de grea, al cărei miez, înțeles, temă centrală să nu poată fi schițată pe jumătatea unei foi dintr-un carnet de note» [1]; dar *temă* înseamnă de obicei « subiect» sau « argument» și ar putea masca tocmai distincția pe care încercăm s-o facem. Singura soluție pare să fie adoptarea unei expresii ca *tema acțiunii* [2] (folosită cred, în secțiile de scenarii de la Hollywood) sau *tema intrigii* [3].

---

[1] « Sunday Times», martie 24, 1946.

[2] Action-theme, N.T.

[3] Plot-theme, N.T.

Dacă analizăm din acest punct de vedere oricare dintre filmele bune de ficţiune, constatăm că acţiunea lor permite să fie redată într-o expunere concisă. Citâm ca exemplu tema acţiunii din patru filme de valoare recunoscută:

Kameradschaft (Mina tragică, produs în Germania în 1931; regia G.W.Pabst): Partea franceză a unei mine de cărbuni de la graniţa franco-germană este inundată şi oamenii rămîn blocaţi în galerii; minierii din partea germană trec frontiera şi contribuie ca voluntari la salvarea lor.

L'Atalante (Atalanta, produs în Franţa în 1934; regia Jean Vigo): Tînărul căpitan al unui şlep de pe Sena îşi aduce mireasa să trăiască împreună cu el pe vas. După trecerea primului elan de fericire conjugală, tinerei femei i se urăşte cu viaţa închisă pe care o trăieşte şi părăseşte vasul după o ceartă neinsemnată. Jignit, soţul ridică ancora şi pleacă; pierduţi unul pentru celălalt, tinerii suferă pînă cînd o întîlnire întîmplătoare le îngăduie să se împace şi să-şi reînceapă viaţa.

The Informer (Denunţătorul, produs în S.U.A. în 1935; regia John Ford): Pentru a-şi procura bani să emigreze în America împreună cu logodnica sa, un om devine denunţător şi trădează pe unul din membrii grupării Sinn Fein. Acesta este împuşcat în timp ce încearcă să scape. Mustrările de conştiinţă opresc la început pe denunţător să-şi pună în aplicare intenţia, iar apoi îl fac să se trădeze încetul cu încetul pînă cînd este executat conform justiţiei neîndurătoare a grupării Sinn Fein.

Brief Encounter (Scurtă întîlnire, realizat în Anglia în 1945; regia Noel Coward şi David Lean): O femeie de vîrstă mijlocie, fericită în căsnicie şi mamă a doi copii, se îndrăgosteşte de un medic, de asemenea căsătorit; conştienţi de faptul că pasiunea lor i-ar răni şi i-ar îndurera pe cei pe care ei îi iubesc, se hotărăsc să se despartă pentru totdeauna.

Profesorul Lascelles Abercrombie arată că această integralitate a acțiunii nu-și are corespondentul în viața reală: «căci nu acesta este procesul evenimentelor naturale. În natură nimic nu începe într-un anumit punct și nimic nu se sfîrșește într-un alt punct care să poată fi precis delimitat: totul se află într-o perfectă continuitate ». [1] Să revenim pentru o clipă la titlul nostru din ziar. O persoană curioasă ar putea continua întrebările la infinit. Cum ajunsese copilul în apă? De ce trecea fermierul în lungul canalului exact în acel moment? A fost el răsplătit apoi pentru eroismul său? Recompensa a făcut din el un om îngîmfat? Și așa mai departe. Fără îndoială toate aceste întrebări au un răspuns, dar nu sînt legate direct de evenimentul central și servesc numai să ne îndepărteze de el, conducîndu-ne spre alte evenimente. Integralitatea și unitatea acțiunii se realizează printr-un proces de selecție care exclude cu strictețe toate incidentele ce nu aderă strict la dezvoltarea lui ca o succesiune logică de la cauză la efect. Acest proces de selecție deține o mare importanță în toate artele și nu mai puțin în film, după cum vom avea numeroase prilejuri să observăm. Începînd de la primul proiect al acțiunii și pînă la asamblarea finală a cadrelor și a coloanelor sonore definitive, creatorul este angajat în fiecare fază în procesul de selecționare.

Descoperim astfel, așa cum de altfel ne și așteptam, că unitatea unui film de ficțiune rezultă nu din prezentarea unui subiect, a unei idei sau a unui argument, ci din acțiunea lui; că ea depinde de reprezentarea unei acțiuni unice, de elaborarea unei intrigi cu temă unică. Este important să înțelegem precis sensul în care folosim aici cuvîntul *tema intrigii* și să nu-l confundăm cu subiectul, ideea sau intenția morală. *Kameradschaft*, de exemplu, a fost realizat în mod evident cu intenția de a trezi simpatia pentru cauza colaborării și prieteniei internaționale, dar unitatea filmului nu se naște dintr-un concept atît de general.

O bună ilustrare a importanței acestei distincții ne-o furnizează Pudovkin în analiza pe care o face filmului *Intolerance*

---

[1] *Principles of Literary Criticism.*

(Intoleranță). Acest film, opera cea mai ambițioasă a lui Griffith, nu a reușit să obțină efectul pe care sconta regizorul său. Deși de o incontestabilă sinceritate și o mare virtuozitate tehnică, publicul l-a găsit întotdeauna prea lung și prea discursiv. Urmărind să prezinte intoleranța ca una din principalele cauze generatoare de suferință și mizerie de-a lungul istoriei, Griffith a folosit patru povestiri și anume, căderea vechiului Babilon, răstignirea lui Isus, masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu și o poveste modernă de injustiție socială. Cele patru povestiri au fost astfel împletite în film, încît ni se prezintă alternativ fragmente din fiecare, salturile în timp fiind racordate printr-un motiv unic, o mamă balansînd un leagăn. [1] Pudovkin explică eșecul filmului prin faptul că tema este prea vastă pentru reprezentarea filmică:

> « În primul rînd trebuie menționată proporția temei. Exista înainte o tendință dominantă . . . să se aleagă teme care implică un material cu o extindere neobișnuit de mare în timp și în spațiu. Ca exemplu se poate cita filmul american *Intoleranță*, a cărui temă poate fi descrisă în felul următor: „În toate epocile și la toate popoarele, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, pășește cu aroganță intoleranța, tîrînd în urma ei crima și vărsarea de sînge". Iată o temă cu o amploare monstruoasă; faptul însuși că ea cuprinde „toate epocile și toate popoarele" condiționează încă de la început o extraordinară întindere a materialului. Rezultatul este deosebit de caracteristic. În primul rînd, comprimat cu greu în douăsprezece bobine, filmul a devenit atît de dens, încît oboseala pe care o provoca îi anula în mare parte forța de înrîurire. În al doilea rînd, abundența materiei a obligat pe

[1] În film titlul explicativ sună în felul următor: « Un fir de aur leagă cele patru povestiri — o fată ca o zînă cu părul auriu — și mîna ei pe leagănul umanității — legănîndu-l etern. Terry Ramsaye ne indică în *Million and One Nights* (p. 756), ca sursă a acestei devize *Leaves of Grass* de Walt Whitman:

« . . . Fără sfîrșit se clatină leagănul,
Unificator al zilei de azi și al celor ce vor veni ».

regizor să elaboreze la un mod destul de general, să nu atingă detaliile, şi ca rezultat apărea o puternică discrepanţă între profunzimea motivului şi superficialitatea formei lui». [1]

După părerea mea Pudovkin este derutat aici de faptul că nu face diferenţierea între temă şi tema intrigii. O pagină sau două mai departe el spune: «Notaţi ca regulă: formulaţi tema clar şi exact, căci altfel opera nu va dobîndi acel înţeles şi acea unitate esenţială care condiţionează orice operă de artă»; şi totuşi tema filmului *Intoleranţa*, în felul în care o expune Pudovkin, este numai subiectul filmului, ideea pe care este construit şi, după cum am văzut, nu pe aceasta se bazează unitatea unei opere de ficţiune. Adevărata slăbiciune a filmului nu rezultă din amploarea excesivă a temei, ci din faptul că Griffith nu a întruchipat această temă într-o singură desfăşurare de acţiune clar articulată. El a preferat să-şi compună filmul din patru povestiri separate, toate tratînd despre acelaşi subiect şi înrudite numai în această măsură, fiecare din ele avînd o temă a intrigii proprie. Împletirea povestirilor pe parcursul prezentării nu mai putea disimula lipsa de unitate fundamentală care rezultă din absenţa unei teme a intrigii, unice pentru întreg filmul.

Ar trebui poate să precizăm în acest punct că, dacă sursa unităţii unui film de ficţiune este acţiunea lui centrală şi nu tema ce-i stă la bază, aceasta nu înseamnă că putem renunţa la temă considerînd-o lipsită de importanţă. Nu toate filmele au o intenţie morală explicită, dar toate au una implicită. Întrucît autorul unei povestiri tratează despre comportamentul uman, el exprimă inevitabil şi anumite atitudini sociale. El urmăreşte acest lucru uneori în mod deliberat şi conştient, ca obiect principal; alteori numai prin implicaţie sau prin omisiune, dar nu poate evita această necesitate, după cum nu o poate evita nici auditoriul său. Pentru ca aprecierea unui film să fie completă, ea trebuie să ţină seama la un moment dat de scopul ce-i stă la bază şi să încerce a-i stabili valoarea. După ce s-a spus tot ce era de spus despre structura şi despre măiestria filmului, ne mai rămîne să-l raportăm la viaţa pe care

---

[1] *Film Technique*, p. 7–8.

o oglindeşte şi din care el însuşi constituie o parte. Vom reveni mai amănunţit la acest subiect în partea a treia a volumului.

Este important ca cel care scrie scenariul unui film să caute să formuleze tema intrigii într-o fază cît mai timpurie cu putinţă. Precizarea «cît mai timpurie cu putinţă» este necesară deoarece în practica curentă scriitorul nu-şi începe lucru lpe baza unei teme a intrigii; în orice caz, nu pe aceea care va rezulta finalmente. El îşi începe lucrul fie cu o idee mult mai generală — de pildă un film despre lordul Nelson sau despre viaţa în regiunea minieră din Wales-ul de Sud — sau prelucrează un anumit detaliu, dezvoltîndu-l. De îndată însă ce lucrarea începe să se contureze, o acţiune centrală se sugerează de la sine şi din acel moment scriitorul trebuie să subordoneze dezvoltarea naraţiunii acestei idei unificatoare.

În mod logic, după formularea temeiintrigii, faza următoare constă în prelucrarea destul de detaliată a intrigii însăşi. Acţiunea principală trebuie să fie concepută ca o serie de acţiuni secundare care, succedîndu-se în ordinea potrivită, au funcţia de a introduce personajele, a stabili relaţiile dintre ele, a dezvolta povestirea pînă la culminaţie şi în sfîrşit, pînă la concluzie. Pe măsură ce înaintează în elaborarea intrigii, scriitorul începe să-şi reprezinte povestirea sub forma de scene şi de secvenţe, iar conţinutul fiecărei scene îşi defineşte forma.

Totuşi, încă din momentul în care se angajează într-un astfel de proiect, scriitorul este obligat să gîndească în termenii mediului expresiv în care lucrează. Dacă mediul său este drama, el trebuie să ţină seama de faptul că, în mod virtual, întreaga acţiune trebuie reprezentată prin dialog. Multe lucruri nu pot fi arătate pe scenă, şi dacă sînt importante pentru povestire, trebuie descrise ca şi cînd s-ar petrece în afara scenei: o cursă de cai, de exemplu, sau un cutremur de pămînt. Mai mult, el nu poate întrerupe o scenă brusc pentru a trece la o alta decît prin coborîrea cortinei, un procedeu preţios dacă este folosit cu moderaţie, dar care nu poate fi repetat prea frecvent decît cu riscul să afecteze continuitatea acţiunii; el trebuie să recurgă deci la aranjamente care permit ieşirea firească din scenă a unui grup de personaje şi intrarea la fel de firească a altui grup. În proiectul său de acţiune, el poate fi influenţat

uneori de considerente care nu sînt esențiale ci numai convenabile, așa cum ar putea fi de exemplu convenabil din motive de economie să folosească un singur decor pentru toate scenele.

Aș observa aici, în paranteză, că pentru artistul autentic îngrădirile firești ale mijlocului său de expresie constituie mai curînd surse de posibilități decît constrîngeri supărătoare. În piesa *Ladies in Retirement* de exemplu, construită în jurul asasinării unei femei, s-a folosit un singur decor pentru întreaga piesă, decorul incluzînd și soba zidită în care fusese ascuns cadavrul. Prezența constantă pe tot parcursul piesei a acestui acuzator mut contribuia în mod considerabil la crearea tensiunii. În filmul lucrat pe baza acestei piese, producătorii au pus în valoare mai marea mobilitate a mijlocului de expresie cinematografic și au urmărit acțiunea dintr-o încăpere în alta; ca rezultat însă, soba a pierdut mult din forța ei dramatică. În cazul acesta, un spor de libertate a avut ca rezultat o scădere a efectului.

Autorul unui roman sau a unei nuvele nu este legat de îngrădirile autorului dramatic. Nu există evenimente pe care să nu aibă libertatea de a le descrie; el poate explora chiar străfundurile obscure ale inconștientului, așa cum a făcut James Joyce în *Finnegan's Wake*. Totuși și mijlocul de expresie al romancierului își are îngrădirile proprii. Se ridică, de exemplu, problema punctului de vedere pe care autorul trebuie să se situeze. Dacă povestirea trebuie narată la persoana întîi de unul dintre personaje, se impun anumite îngrădiri ce trebuie învinse fără efort vizibil; dacă pe de altă parte este narată la persoana a treia de un martor atotștiutor, autorul nu trebuie să fie atît de explicit încît să elimine cu totul tensiunea.

Tot astfel, autorul scenariului unui film trebuie să-și elaboreze intriga cu simțul deplin al posibilităților și al limitelor mijlocului de expresie filmic. Este evident, de exemplu, că în afara obligației de a se limita la o acțiune unică, cineastul este scutit de multe din îngrădirile dramaturgului. Nu există evenimente, oricît de vaste și oricît de mărunte, pe care nu le poate aborda. « Esența teatrului, scria James Agate [1], constă

[1] « Sunday Times », noiembrie 19, 1944.

în faptul că totul se petrece într-o mică cutie luminată artificial; esența cinematografului este faptul că întreaga lume luminată de soare îi stă la dispoziție.» Creatorul de film are putința să treacă ușor și rapid de la o scenă la alta; se poate deplasa în timp, înainte și înapoi, poate să comprime sau să extindă timpul, să prezinte acțiuni ce se desfășoară simultan. El are deci mai multă libertate decît dramaturgul, în sensul că poate mai ușor să dirijeze și să arate întîmplări dramatice de o varietate mai largă. Nici magicul, fantasticul și supranaturalul nu rămîn în afara ariei lui de acțiune. Totuși, el nu poate recurge la descriere în aceeași măsură cu romancierul, cel puțin la descrierea verbală. El este obligat să creeze o reprezentare dintr-un fapt ce se petrece efectiv; nu este de ajuns să descrie un caracter, el trebuie să-l dezvăluie în acțiune.

Toate acestea nu sînt totuși decît simple generalități cunoscute tuturor, și este evident că va trebui să explorăm mai adînc natura mijlocului de expresie cinematografic pentru a putea înțelege pe deplin îngrădirile cu care este confruntat scenaristul, și a putea judeca dacă acesta a folosit sau nu toate posibilitățile de care dispune.

4. MONTAJUL. PRINCIPII FUNDAMENTALE

« Chiar așa este», am răspuns cu gravitate. « Dacă desfac oamenii în bucăți, o fac pentru a-i aduna din nou la un loc, mai bine decît erau înainte; îi fac mai adevărați, ca să spun așa, mai importanți, în mod mai esențial ei înșiși, dacă înțelegi ce vreau să spun »

LOGAN PEARSALL SMITH

« Baza artei filmului este montajul »; afirmația, cu care își începe Pudovkin micul său manual clasic *Film Technique*, rămîne la fel de valabilă astăzi ca la data primei sale apariții în 1928, și pare probabil că va rămîne astfel atîta timp cît va dura și cinematograful. Ea a supraviețuit introducerii sunetului și este la fel de puțin probabil că va pierde din importanță prin apariția culorii, a televiziunii sau a stereoscopiei.

Într-adevăr, dezvoltarea tehnicii filmului a însemnat în primul rînd dezvoltarea montajului, deoarece montajul fusese un procedeu virtual necunoscut primilor creatori de film. Inventatorii primelor aparate cinematografice au început prin a-și instala aparatul în aer liber și a înregistra instantanee în mișcare, cu tot ce le stimula fantezia: muncitori ieșind dintr-o fabrică, un tren intrînd într-o gară, un copil luîndu-și masa, oameni jucînd cărți — acestea au fost cîteva dintre subiectele primului program prezentat de frații Lumière. Nici unul din aceste « filme » nu avea lungimea mai mare de cincizeci de picioare [1] (lungimea buclei folosită la Kinetoscope). Foarte curînd apar în aceste filme scurte fragmente de acțiune înscenate, pregătite

[1] Aproximativ 15 m. N.T.

și repetate în prealabil. Într-unul din filmele lui Lumière un grădinar își stropește plantele, un băiețel se furișează în spatele lui și apasă cu piciorul pe furtun; nedumerit de oprirea apei, grădinarul privește în jos la furtun, băiatul ridică piciorul și apa țîșnește în fața grădinarului; acesta fugărește pe băiat și îi aplică lecția cuvenită. Într-un alt film din aceeași perioadă, se ciocnesc din întîmplare, în trecere, un morar cu un sac de făină și un coșar cu un sac de funingine. După un schimb de cuvinte tari, cei doi ajung la lovituri și se lovesc unul pe altul cu sacii pînă cînd morarul devine negru ca o cioară și coșarul alb ca un om de zăpadă. Mai tîrziu (către 1903), se produceau filme mai lungi, pînă la opt sau nouă sute de picioare [1] (numite mai tîrziu « filme de o bobină »), lipindu-se la un loc cîteva scene scurte și narîndu-se astfel o povestire simplă.

Iată de exemplu primele trei scene dintr-unul din primele filme engleze de acest gen, *The Life of Charles Peace* (Viața lui Charles Peace), realizat de Walter Haggar la Pembroke în 1905.

Titlu: PRIMUL FURT AL LUI PEACE

Scena I: (Interior: o cameră) Peace și complicele său se strecoară în cameră printr-o fereastră și încep să opereze la un scrin. În timp ce ei lucrează, stăpînii casei intră în cameră și îi surprind. Peace fuge prin fereastră. Complicele său încearcă să-l urmeze dar este împușcat și se prăbușește înapoi în cameră.

Titlu: PEACE ÎN CASA DYSON

Scena II: (Interior: o cameră în casa lui Dyson). Peace cîntă la vioară pentru domnul și doamna Dyson, care bat măsura. Cînd Peace se oprește, Dyson propune o băutură și iese din cameră să aducă pahare. Peace se așază lîngă Mrs. Dyson și o îmbrățișează. Dyson se întoarce pe neașteptate și, dîndu-și seama de situație, se repede la Peace și-l trîntește de pămînt. Peace se ridică și iese, amenințînd cu pumnul pe Dyson.

---

[1] Aproximativ 24—27 metri. N.T.

Titlu: ASASINAREA LUI DYSON

Scena III: (Exterior: un colţ de cîmp, în apropierea unui gard viu). Peace intră ţinînd un bilet, îl fixează de un boschet şi apoi se ascunde în spatele gardului viu. Mrs. Dyson intră, vede biletul, îl ia şi-l citeşte. În acest moment intră soţul ei; deşi femeia încearcă să ascundă biletul, el i-l smulge şi-l citeşte. Privind la boschet îl găseşte pe Peace ascuns şi-l trage afară. Peace scoate un revolver şi-l împuşcă. Mrs. Dyson se aruncă peste trupul soţului şi Peace iese triumfător.

Toate aceste scene însă, fie că erau autonome fie că făceau parte dintr-un film cu subiect mai lung, erau filmate în modul cel mai simplu cu putinţă; şi anume, se înregistrau într-o singură şi continuă luare de vederi, aparatul de filmat [1] funcţionînd neîntrerupt. Aceasta însemna că dacă scena cuprindea o anumită acţiune dramatică, aparatul trebuia plasat destul de departe, încît să poată cuprinde în cîmpul de vedere întreaga acţiune şi pe toţi actorii.

Este tocmai ceea ce constatăm în *The Life of Charles Peace*. Avem impresia că fiecare scenă a fost jucată pe o scenă de teatru şi a fost filmată de un aparat plasat în sală, la o astfel de distanţă de scenă încît marginile cadrului ar coincide cu prosceniumul. Întregul decor este vizibil, dar totul în el este detaşat şi îndepărtat. Vederea este întotdeauna frontală şi orice deplasare importantă a actorilor se desfăşoară orizontal, de-a lungul ecranului, de la dreapta spre stînga sau de la stînga spre dreapta. Aparatul de filmat era folosit pentru înregistrarea mecanică a unui fragment de piesă de teatru, foarte asemănător felului în care se foloseşte gramofonul pentru înregistrarea mecanică a unei bucăţi muzicale.

Să comparăm acest procedeu cu un film mai recent. În 1935, regizorul francez René Clair a regizat în Anglia *The Ghost Goes West* (Fantome de vînzare) pentru London Film Productions. În acest film, adaptat după o schiţă de Eric Keown

---

[1] Este neîndoielnic că denumirea de scenă sau scenă de decupaj, ce se dă şi astăzi cadrului în decupaje, este o rămăşiţă a acestei convenţii timpurii.

publicată în « Punch », era vorba despre un tînăr englez numit Donald Glourie, pe care sărăcia îl obligă să vîndă castelul familiei unui milionar american. Milionarul pune să se demonteze castelul piatră cu piatră şi să se transporte totul în America, unde este reconstituit. Procedînd astfel însă, el ia totodată în America, fără să bănuiască, şi stafia familiei, Murdoch Glourie [1]. S-a hotărît ca în una din secvenţele filmului să se arate debarcarea fantomei. În prima formă, această secvenţă apare în felul următor:

Secvenţa 19:

> În aceeaşi noapte fantoma debarcă în timp ce pietrele castelului se depozitează în stive pe chei. Fantoma găseşte că locul este foarte ciudat şi, după ce ia contact cu docherii, îşi dă seama că scoţiana lui veche are foarte puţine cuvinte comune cu jargonul american modern [2].

Ulterior s-a hotărît modificarea acestei idei în sensul întăririi acţiunii şi contrastului secvenţei; fantoma urma să debarce în plină alarmă provocată de un atac gangsteresc. Iată cum a apărut secvenţa în film în forma definitivă, aşa cum este descrisă în foile de montaj (fiecare număr din marginea stîngă indicînd un cadru sau o scenă de decupaj):

ÎNLĂNŢUITE LA:

DANGĂT DE CLOPOTE
INTERIOR ÎNTR-UN DEPOZIT PE CHEI. NOAPTE.

Plan general. Traveling şi plan stînga spre dreapta.
Vedem părţi din castel, lăzi şi pietre. *Stop traveling.* Murdoch apare în *plan general* şi vine spre aparat. El priveşte în jur.

---

[1] Rolul dublu al lui Donald şi Murdoch Glourie a fost interpretat de Robert Donat.

[2] Acest citat împreună cu următorul au fost extrase din volumul *Successful Film Writing* de Seton Margrave (Methuen, London, 1936) compus dintr-un studiu introductiv despre scenariul de film, urmat de subiectul original al lui Eric Keown, de prima versiune a scenariului şi de foile de montaj definitive ale filmului *Fantome de vînzare.*

248. EXT. CHEI. NOAPTE. 5 p. 8 ftg. *Plan general.*
O maşină deschisă aşteaptă in faţa porţii debarcaderului. Oameni cară butoaie şi lăzi şi le incarcă in maşină.
249. INT. CHEI. NOAPTE. 6 p. 2 ftg. *Plan mijlociu.*
Unul dintre cei care cară vine inaintea unui al doilea. Cel de al doilea vede că primul e gata să se izbească de un butoi şi incearcă să-l prevină.

Al doilea om: Hei! Bagă de seamă!

Lada cade.

Dar este prea tîrziu şi primul om scapă lada. Ambii privesc imprejur pe furiş.
250. *Plan mijlociu.* 4 p. 10 ftg.
Un paznic care îşi face rondul aude zgomotul şi priveşte în off-stînga [1] in direcţia zgomotului. Îşi scoate revolverul.

Paznicul: Hei! Ce faceţi acolo?...
251. *Plan semiîndepărtat.* 4 p.
Cei doi gangsteri. Ei aud (din off): ... Mîinile sus sau trag! Al doilea, apoi primul, trag in direcţia off-stinga.

Focuri de revolver.

253. *Plan semiapropiat.* 2 p. 4 ftg.
O uşă de fier se deschide, un gangster intră şi trage în direcţia off-dreapta.

Focuri de revolver.

254. *Plan mijlociu.* 2 p. 2 ftg.
Paznicul îşi dă seama că cineva trage din cealaltă parte, se ascunde după lăzi şi incepe să tragă în direcţia off-dreapta.

Focuri de revolver.

255. *Plan semiîndepărtat.* 6 p. 9 ftg.
Plan dreapta spre stînga arătînd pe gangsterii ascunşi după lăzile cu pietre şi trăgînd cu arma.

Focuri de revolver.

256. *Plan apropiat.* 2 p. 3 ftg.
Una dintre armurile de la castel. *Plan spre stînga*, incadrînd un gangster care apare cu o mitralieră pe care o instalează pregătind-o pentru tragere.

---

[1] Off-shot — in afara cadrului. Expresie adoptată la indicaţie in decupaj. N.T.

Focuri de revolver
Foc de mitralieră
257. *Plan semiîndepărtat.* 4 p. 14 ftg.
Murdoch privind împrejur înspăimîntat. Vedem în spatele lui oamenii trăgînd şi, prin el, traiectoria gloanţelor.
Rafală de mitralieră.
258. *Plan mijlociu.* 3 p. 10 ftg.
Sosesc alţi poliţişti care se ascund alături de paznic. Ei trag în direcţia off-dreapta.
Rafală de mitralieră.
259. *Plan mijlociu.* 3 p. 3 ftg.
Trei gangsteri intră din dreapta cu spatele şi trag în direcţia off-dreapta în timp ce se retrag şi ies. Apoi alţi trei gangsteri fug din dreapta spre stînga.
Zgomotul încetează.

Există în mod evident o mare deosebire între tehnica acestui cadru şi *The Life of Charles Peace.* În filmul modern o scenă nu se înregistrează într-o singură luare de vederi, ci se construieşte prin combinarea unui număr de cadre arătînd fiecare numai un fragment din acţiunea întreagă. Unele cadre sînt înregistrate dintr-un unghi de vedere, altele din altul; unele sînt înregistrate cu aparatul plasat la o distanţă considerabilă faţă de subiect (planul general), pentru altele aparatul este plasat foarte aproape (planul apropiat). Această tehnică a devenit posibilă datorită faptului că, după cum am văzut, pelicula cinematografică se poate tăia şi lipi cu uşurinţă. Dar acest simplu fapt nu justifică şi nici nu explică procedeul, dat fiind că în orice caz tehnica este evident mai laborioasă atunci cînd înregistrăm pentru o scurtă bucată de acţiune dramatică o serie de mai multe cadre, în loc să înregistrăm unul singur. Este neîndoielnic că dacă comparăm un film vechi cu unul modern, filmul modern este mai interesant, mai viu şi mai realist. Se pune deci întrebarea cum se explică acest fapt. Care este deosebirea esenţială, fundamentală între vechea metodă şi cea nouă?

Pentru a răspunde la această întrebare, să invităm la bara martorilor cîţiva binecunoscuţi prozatori. Primul martor va fi Wilkie Collins, un autor din secolul al XIX-lea. În una din

nuvelele sale, *The Terribly Strange Bed* el povestește cum s-a dus la un tripou și a cîștigat la cărți o mare sumă de bani, cum a fost apoi convins să-și petreacă noaptea în acea casă într-un pat cu patru stîlpi, al cărui baldachin, după cum a descoperit ulterior, putea aluneca în jos înăbușind pe cel ce dormea în pat. Din fericire el nu a putut adormi și astfel a scăpat de la moarte. Iată cum descrie autorul starea sa de neliniște după culcare:

> « Am privit în jur prin cameră, diferitele mobile... Era mai întîi patul pe care stăteam întins; un pat cu baldachin, lucru la care m-aș fi așteptat cel mai puțin la Paris... Era apoi lavoarul cu placă de marmură, din care mai picura rar, tot mai rar, pe podeaua de cărămidă, apa pe care o vărsasem în grabă. Apoi două scaune mici pe care îmi aruncasem pardesiul, haina și pantalonii. Apoi, un fotoliu mare acoperit cu muselină albă, murdară și pe spătarul lui aruncate cravata și gulerul meu. Apoi toaleta, împodobită cu o oglindă foarte mică și un taburet foarte mare. Apoi, un scrin cu două candelabre și o călimară spartă pusă ca ornament. Apoi un tablou vechi și întunecat, pe care la lumina slabă a luminării abia puteam să-l văd... Acest tablou m-a silit cumva să privesc în sus — spre baldachinul patului. Era un obiect mohorît și de loc interesant, și privirea mi s-a întors la tablou... »

Al doilea martor este Samuel Richardson, din secolul al XVIII-lea, autorul romanului *Clarissa*. Într-un capitol din roman, Clarissa este răpită de Robert Lovelace. Pentru a o înspăimînta și a o determina să fugă cu el, Lovelace își pune servitorul să izbească în ușă în timp ce ei vorbesc, iar el spune Clarissei că fratele și unchiul ei s-au întors acasă și-l vor ataca. Clarissa descrie mai tîrziu această scenă într-o scrisoare:

> « Cînd îndărăt, cînd înainte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă, îmi întorceam în același timp fața îngrozită, așteptînd să apară un Frate furios aici, servitori înarmați dincolo, o Soră țipînd mînioasă

și un Tată înarmat, mai cumplit la înfățișare chiar decît sabia trasă pe care am văzut-o sau cele pe care le presimțeam».

Și în sfîrșit, iată un extras dintr-o nuvelă polițistă cu titlul *The Case of Oscar Brodski* [1], de un autor contemporan, R. Austin Freeman:

« Thorndyke privi către șină fără să-i dea prea multă atenție; această problemă încetase de a-l mai interesa. Dar lumina lanternei căzu pe pămînt alături de șină — un pămînt fărămicios, nisipos, amestecat cu bucăți de var — și de acolo pe tălpile ghetelor inspectorului, care îngenunchease lîngă șină.

„Observi, Jervis?" spuse el încet, și eu am dat din cap. Tălpile ghetelor inspectorului erau acoperite cu fire lipicioase de nisip și cu urme vizibile de la varul pe care călcase».

Sarcina autorului de ficțiune este să observe viața și să descrie personajele și reacțiile acestora în termeni reali. Mărturiile celor trei autori pe care i-am ales confirmă toate un singur fapt și anume, că actul de a privi un moment un lucru și alt lucru în momentul următor, în funcție de direcția în care este atrasă atenția noastră, face parte din comportamentul nostru normal — atît de normal, într-adevăr, încît nu ne oprim niciodată asupra lui. Pentru a ne modifica viziunea în sensul dorit este suficientă uneori o simplă mișcare a ochilor; alteori trebuie să întoarcem capul, să-l ridicăm sau să-l înclinăm; alteori simțim nevoia să deplasăm întregul corp, fie pentru a ne răsuci în jurul nostru, fie pentru a ne duce într-un punct anumit.

Viziunea pe care o avem la teatru, unde privim de la distanță o încăpere căreia i s-a eliminat un perete, lăsînd vizibili numai trei, și unde acțiunea se petrece într-o arie atît de limitată a cîmpului nostru de vedere, încît o putem urmări fără să fim obligați să răsucim capul într-o parte sau în alta, în sus sau în jos — o astfel de viziune este foarte artificială și cu totul diferită de experiența noastră din viața reală. Cînd intrăm

[1] În *The Singing Bone*, ed. Hodder and Stoughton, London.

într-o cameră, constatăm că este imposibil să o vedem în întregime dintr-o dată. Trebuie să privim spre stînga, spre dreapta, înainte, în urmă, în sus spre tavan, în jos spre podea. De fiecare dată nu vedem mai mult decît un fragment din cameră; imaginea ei completă nu se poate forma decît în memorie, alcătuită din diversele fragmente pe care le-am privit pe rînd.

Tot astfel, dacă ne aflăm în centrul unei scene de acțiune, atenția și totodată și privirea noastră vor fi atrase, pe rînd, într-o direcție sau în alta. Să presupunem că ocolesc brusc un colț de stradă și dau peste un băiețel care, crezindu-se neobservat, țintește cu piatra o fereastră ispititoare. Cînd piatra a zburat, privirea mea se îndreaptă instantaneu și instinctiv către fereastră, să vadă dacă a nimerit-o. Imediat apoi, ochii revin la băiat, pentru a-l urmări mai departe. Poate că în acel moment m-a observat și-mi rînjește complice; apoi privește dincolo de mine, expresia i se schimbă și o rupe la fugă brusc cu toată viteza. Privesc și eu în urma mea să descopăr motivul spaimei lui, și văd un polițist care tocmai a apărut după colț.

Vedem astfel că Wilkie Collins « *a privit în jur prin cameră* . . . era *mai întîi* patul . . . era *apoi* lavoarul cu placa de marmură . . . *apoi* două scaune mici » și așa mai departe și, în sfîrșit, « un tablou vechi și întunecat, pe care la lumina slabă a luminării abia puteam să-l văd. Acest tablou, continuă el, m-a silit cumva *să privesc în sus* — spre baldachinul patului. Era un obiect mohorît și de loc interesant, și *privirea mi s-a întors din nou* la tablou». Clarissa lui Richardson, cuprinsă de groază, se descrie astfel: « Cînd *îndărăt*, cînd *înainte*, cînd *într-o parte*, cînd *în* alta, *îmi întorceam* dintr-o dată fața ingrozită». Și în sfîrșit, perspicacele Thorndyke din povestea lui Austin Freeman, căutînd cu răbdare indicii ale asasinatului de lîngă linia de cale ferată, « *a privit către șină* fără să-i dea prea multă atenție: această problemă încetase de a-l mai interesa. Dar lumina lanternei » — și o dată cu ea, bineînțeles și privirea lui iscoditoare — « *căzu pe pămînt* . . . și *de acolo pe tălpile ghetelor inspectorului* ».

Principala justificare psihologică a montajului, ca metodă de reprezentare a lumii fizice din jurul nostru, constă în faptul

că el reproduce acest proces mintal prin care o imagine vizuală succede alteia pe măsură ce atenţia noastră este atrasă către un punct sau altul din mediul înconjurător. Prin faptul că este fotografie şi reproduce mişcarea, filmul ne poate da o replică reală a ceea ce vedem; prin faptul că foloseşte montajul, el poate reproduce *felul* în care vedem acel lucru în mod normal. Acest fapt explică de ce filmul modern este mai viu, mai interesant şi mai real decît filmul primitiv, care se limita la modul artificial şi nerealist al teatrului [1]. El explică, de altfel, mai mult decît atît. Într-adevăr, după cum vom înţelege pe parcursul studiului, acest simplu fapt este piatra de temelie nu numai a întregii teorii a montajului cinematografic, dar şi a întregii tehnici a reprezentării filmice. Pentru moment însă, ne vom mărgini la montaj.

În tot timpul cît ne aflăm în stare de veghe, privirea şi atenţia noastră se îndreaptă constant şi instinctiv de la un punct la altul: citind de exemplu o carte, privirea se plimbă constant de la un cuvînt la altul, de la un rînd la altul; dar ritmul mişcării ochilor nu este totdeauna acelaşi. Cînd sîntem într-o dispoziţie calmă, mişcarea se efectuează încet, în voie. Dacă se poate judeca după calma deliberare a descrierii sale, aceasta era dispoziţia în care Wilkie Collins, aşteptînd întins în pat somnul care nu voia să vină, privea aspectul camerei:

> « Am privit în jur prin cameră, diferitele mobile... Era mai întîi patul pe care stăteam întins; un pat cu baldachin, lucru la care m-aş fi aşteptat cel mai puţin la Paris... Era apoi lavoarul cu placă de marmură din care mai picura rar, tot mai rar, pe podeaua de cărămidă, apa pe care o vărsasem în grabă; »

Şi aşa mai departe.

Dar dacă acelaşi om devine observator sau participant la o acţiune foarte emoţionantă şi dinamică, tempo-ul reacţiilor sale se accelerează mult; el are atunci tendinţa să-şi mute privirea cu repeziciune de la un detaliu la altul, străduindu-se

---

[1] În teatru acest artificiu nu este resimţit ca o constrîngere, deoarece arta teatrală este în mod esenţial o artă a vorbirii şi a dialogului şi nu în *mod esenţial* o artă vizuală.

să capteze, cu intensitate aproape febrilă, fiecare implicație a scenei. Astfel, Clarissa, cutremurată de spaimă, în timp ce Lovelace o determină să fugă împotriva voinței ei, iar în urechi îi răsună loviturile în uși, își mărturisește sentimentele în felul următor:

> « Cînd îndărăt, cînd înainte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă, îmi întorceam în același timp fața îngrozită; așteptîndu-mă să apară un Frate furios aici, servitori înarmați dincolo, o Soră țipînd minioasă și un Tată înarmat, mai cumplit la înfățișare. . . »

Clarissa insistă asupra repeziciunii reacțiilor ei folosind expresia « în același timp», exact așa cum Wilkie Collins insistă asupra caracterului destins al reacțiilor lui, prin detaliul apei care picură « rar tot mai rar » [1].

Impresiile unui observator calm se pot reda în film prin ceea ce se numește un montaj lent; adică prin folosirea unor cadre mai lungi, fiecare dintre ele întîrziind un timp pe ecran înainte de a fi înlocuit de următorul. Mișcarea de la un cadru la altul poate fi și mai mult întîrziată dacă e necesar, folosindu-se înlănțuirea în locul tăieturii de montaj, în felul acesta subliniindu-se trecerea timpului în chiar înăuntrul scenei.

Dimpotrivă, impresiile unui observator foarte emoționat se pot reproduce printr-un montaj rapid, adică folosindu-se o serie de cadre foarte scurte, în succesiune rapidă.

Arta cineastului constă, în parte, în a ști să adapteze tempoul montajului la conținutul emoțional al scenei și să obțină acea alternanță a tempo-urilor care asigură articularea cea mai explicită a ritmului întregului film. Un montaj rapid aplicat unei scene de liniște și calm va apare sacadat și abrupt, creînd spectatorului o puternică senzație de neplăcere. Pe de altă parte, același spectator va cere instinctiv un montaj rapid pentru o scenă tulburătoare; gîndul său resimte impulsul de-a sări de la un detaliu la următorul, și dacă monteurul filmului nu a anticipat prin montaj aceste impulsuri în momentul potrivit,

---

[1] Cei care au văzut filmul lui Pudovkin, *Mama*, își amintesc poate că în scena în care mama stă nemișcată în lunga și tristă ei veghe, lîngă trupul soțului mort, Pudovkin inserează un prim-plan cu apa picurînd rar într-un vas.

scena va deveni lentă și greoaie iar emoția se va stinge în mare măsură. Într-adevăr, într-o astfel de scenă, accelerînd viteza montajului chiar la un grad peste normal, realizatorul are posibilitatea, dacă aceasta îi este intenția, să exagereze intensitatea emoției spectatorului.

Ar fi însă o eroare să presupunem că rapiditatea montajului este suficientă pentru a influența emoțiile spectatorului, așa cum par să sugereze unii scriitori. Viteza de montaj trebuie să fie determinată în întregime de conținutul emoțional al scenei. Aceasta înseamnă că în ultimă analiză ea își are sursa în decupaj. Decupajul este acela care ghidează atît pe regizor cît și pe monteur, iar conturul tempo-urilor de montaj pe care ei îl imprimă filmului terminat nu poate fi decît acela existent în modelul mai mult sau mai puțin definit al narațiunii întrupate în decupaj.

Un exemplu caracteristic de montaj rapid găsim într-un extras din filmul *Intoleranță* de D.W. Griffith citat de Lewis Jacobs în *The Rise of the American Film* (Privire asupra filmului american). Muncitorii dintr-o fabrică au declarat o grevă de protest împotriva unei reduceri de salarii; se trimite poliția pentru înăbușirea grevei, și se deschide focul asupra muncitorilor; consternat, administratorul fabricii telefonează patronului, Jenkins, dar acesta rămîne ferm hotărît să impună reducerea de salarii:

227. *Plan semiîndepărtat.* 2 p. 11 ftg. [1]
Tun trăgînd

228. *Plan semiîndepărtat.* 1 p. 12 ftg.
Greviști. Un om în planul întîi își dezgolește pieptul cerînd soldaților să-l împuște.

229. *Plan general.* 1 p. 12 ftg.
În incinta fabricii: patru greviști în spatele gardului — paznicii din fabrică în planul întîi.

230. *Plan mijlociu.* 2 p. 8 ftg.
Administratorul și ajutorul său agitați — administratorul fuge înainte.

231. *Plan mijlociu.* 2 p. 2 ftg.
Ușa fabricii — administratorul intră alergînd.

[1] Lungimea cadrelor este dată în *picioare* (0,34 m) și fotograme. N.T.

232. *Plan trei sferturi.* 1 p. 12 ftg.
Birou — administratorul aleargă înainte către telefon. Cheamă pe Jenkins.
233. *Plan mijlociu.* 1 p. 10 ftg.
Grilajul gardului — greviștii îndărătul lui, agitînd pumnii și bastoanele.
234. *Plan general.* 2 p. 3 ftg.
Biroul lui Jenkins — acesta răspunde la telefon.
235. (Ca în 232) 1 p. 13 ftg.
Administratorul la telefon, tulburat.
236. *Plan mijlociu.* 1 p.
Jenkins la telefon — răspunzind calm.
237. *Alt unghi.* 14 ftg.
Jenkins.
238. (Ca în 235). 1 p. 15 ftg.
Administratorul agață receptorul — ezită.
239. *Plan trei sferturi.* 2 p. 6 ftg.
Jenkins stînd la biroul său — privește înainte neinduplecat.
240. (Ca în 238). 1 p. 12 ftg.
Administratorul aleargă spre ușa din dos.
241. (Ca în 231). 1 p. 13 ftg.
Iese alergînd [1].

Îmbinarea laolaltă a unor benzi de imagini vizuale de lungimi mai mici sau mai mari este un procedeu specific filmului; după cum am văzut, romancierul poate obține aceleași efecte cu ajutorul descrierii verbale. La rîndul lor, muzicianul, poetul și dramaturgul dispun de mijloace specifice pentru a crea variațiuni ale tempo-ului. Deși pare ciudat să citățm scena certei din *Iulius Cezar* de Shakespeare ca un exemplu de « montaj rapid » într-un mijloc de expresie ca dialogul, cei care au văzut piesa nu uită cu ușurință schimbul rapid de cuvinte în care Brutus și Cassius își aruncă reciproc dojenile biciuitoare:

CASSIUS

Nu m-ațîța, o Brutus; n-o să rabd.
Nu știi ce faci cînd mă strivești cu ușa.

---

[1] Lewis Jacobs, *The Rise of The American Film*, Harcourt, Brace, Co, New York, 1939, p. 195.

Sint un soldat mai vechi ca tine; sint
Mai priceput şi mult mai mult in stare
Să-mi spun cuvintul.

BRUTUS

Vorbe, vorbe goale,
Nu eşti nimic din toate astea, Cassius.

CASSIUS

Ba sint.

BRUTUS

Nu eşti nimic din toate astea.

CASSIUS

Să nu m-aţiţi mai mult, că-mi ies din fire;
Gindeşte-te la mintuirea ta.

BRUTUS

Om uşuratic, inapoi!

CASSIUS

E cu putinţă?

BRUTUS

Ascultă-mă, vreau să-ţi vorbesc. Se cade
Să mă supun eu fierbinţelii tale?
Să mă-nspăimint de un nebun in furii?

CASSIUS

O zei, o zei, să rabd eu toate astea?

BRUTUS

Atit şi chiar mai mult. Turbează pină
S-o frînge pieptul tău şi fălnicia-i,
Îţi varsă asupra sclavilor minia
Şi fă-i să tremure. Să-ţi fug din cale?
Pe lîngă tine să mă gudur? Vrei
Să mă supun eu nazurilor tale? [1]

---

[1] *Iulius Cezar*, Ed. de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti 1955.

Primul lucru ce trebuie observat in legătură cu tehnica montajului este faptul că aceasta oferă cineastului un cimp nou pentru selecţie. Totalul acţiunii intr-o scenă dată se va compune dintr-un mare număr de mişcări de detaliu. Multe dintre acestea se vor desfăşura simultan şi, intrucit este evident că noi nu putem vedea la un moment dat decit un singur detaliu, cineastul care intenţionează să se concentreze asupra detaliului trebuie in orice caz să decidă ce anume vrea să arate intr-o fază anumită a acţiunii. Dar selecţia poate să meargă cu mult mai departe. Cu ajutorul montajului regizorul poate elimina toate faptele nesemnificative pe care le intilneşte in aparenta confuzie a vieţii reale şi se poate concentra asupra detaliilor semnificative, pentru a inchega ideea pe care el o desprinde din haos.

Chiar intr-o scenă atit de directă precum este schimbul focurilor de armă de pe chei in *Fantome de vinzare*, selecţia s-a exercitat cu multă rigurozitate. Întreaga acţiune este concentrată în treisprezece cadre scurte, cel mai lung dintre ele durind pe ecran ceva mai mult decit patru secunde. În acest răstimp, ni se prezintă şapte imagini rapide ale gangsterilor, trei ale paznicului de noapte şi trei cu Murdoch. Întreaga scenă are o lungime de 51 picioare şi 12 fotograme [1], ceea ce ne dă un timp de proiecţie de numai 35 secunde. Cu toate acestea, văzut pe ecran, episodul este emoţionant şi complet, absolut suficient pentru scopul urmărit.

Un exemplu şi mai reprezentativ este citat de Pudovkin din acelaşi film, *Intoleranţă* al lui D.W. Griffith.

> «Avem aici o scenă in care o femeie ascultă sentinţa de moarte pronunţată impotriva soţului ei nevinovat. Regizorul ne arată chipul femeii: un zimbet neliniştit şi tremurător, printre lacrimi. Deodată, spectatorul ii vede pentru o clipă miinile, doar miinile cu degetele infipte convulsiv in carne. Este unul din cele mai puternice momente ale filmului. Nu am văzut nici pentru un minut silueta intreagă – doar faţa şi miinile. Şi poate, tocmai

[1] Aproximativ 17,85 m. N.T.

datorită faptului că regizorul a ştiut cum să aleagă şi să arate, din bogăţia de material real de care dispunea, numai aceste două detalii caracteristice, a reuşit el să realizeze minunata forţă de impresionare a acestei scene.

« Aici, continuă Pudovkin, intilnim din nou procesul menţionat mai sus, de selecţie clară, posibilitatea de a elimina acele lucruri neimportante ce îndeplinesc numai o funcţie tranzitorie şi sînt întotdeauna inseparabile de realitate, şi de a reţine numai momentele culminante şi dramatice. Tocmai de această posibilitate depinde esenţa semnificaţiei montajului, procesul de bază al creaţiei filmice» [1].

Dacă o scenă este construită astfel din fragmente selecţionate, acestea trebuie să se succeadă în mod fluid şi firesc, astfel incit spectatorului să nu-i fie vizibilă nici o ruptură şi nici o inconsecvenţă; sau, exprimindu-ne în limbaj tehnic, este important să existe o continuitate efectivă între un cadru şi cel următor. După cum s-a mai spus, unul din tehnicienii cu funcţii de mare răspundere într-un studio cinematografic este secretara de platou, care are tocmai sarcina de a preveni neconcordanţele (în joc, în îmbrăcăminte sau, de exemplu, în aranjamentul decorului) susceptibile să tulbure continuitatea, neconcordanţe ce tind să rezulte datorită faptului că în majoritatea cazurilor cadrele îmbinate au fost turnate în locuri şi în momente diferite. Tot astfel se vor evita neconcordanţele rezultate din iluminare, filmare şi înregistrarea sonoră.

De asemenea, cînd o mişcare se continuă în cadrul următor, continuitatea va fi defectuoasă dacă apare o repetare neintenţionată a mişcării pe de o parte sau un salt sesizabil pe de alta. Să luăm ca exemplu următoarea serie de cadre, indicate în decupaj în felul următor:

1. *Plan mijlociu.* Un laborant stă în picioare lîngă masa din laborator şi ţine într-o mînă, la lumină, o eprubetă conţinînd un lichid transparent. El întinde

[1] *Film Technique*, p. 65.

cealaltă mină şi ia de pe masă o sticlă din care toarnă în eprubetă cîteva picături.

2. *Prim plan* al eprubetei. Pe măsură ce cad picăturile, lichidul din eprubetă devine mai închis la culoare.

3. *Plan mijlociu.* (Ca în cadrul 1). Laborantul repune sticla pe masă şi iese din cadru în dreapta, ducînd eprubeta.

La filmare, cadrele 1 şi 3 se vor turna ca un singur cadru continuu. Apoi actorul va repeta acţiunea pentru a se trage prim planul, iar la montaj acest prim plan se va intercala în mijlocul planului mijlociu. Dacă montajul se face corect, cele trei cadre vor apărea pe ecran ca trei imagini succesive ale unui fragment de acţiune continuu şi neîntrerupt. Dacă însă se taie prea mult din unul sau din ambele capete ale peliculei de lipit, în acţiune va apare un salt anormal; de exemplu, sfîrşitul cadrului 1 ne arată mîna laborantului efectuînd mişcarea de a se întinde după sticlă, şi apoi brusc, la începutul prim planului, îl vedem turnînd picăturile în eprubetă. Dacă dimpotrivă nu se taie deajuns unul sau ambele capete ale peliculei, va apare un rezultat nefiresc, în care timpul se suprapune şi acţiunea se repetă; de exemplu, la sfîrşitul prim planului vedem cum cad picăturile în eprubetă şi sticla începe să se depărteze, pentru ca, după trecerea prin montaj la cadrul 3, să vedem din nou cum se toarnă picăturile şi se îndepărtează sticla.

Evitarea inadvertenţelor constituie, desigur, un aspect important al continuităţii; dar aceasta ar însemna să considerăm continuitatea numai în sens negativ, ca simplă prevenire a unor erori de filmare şi de montaj care ar stînjeni fluiditatea trecerii de la un cadru la cel care urmează. Există însă şi un aspect pozitiv al continuităţii, şi acesta se referă la mijloacele prin care creatorul conduce în mod conştient şi deliberat atenţia spectatorului de la un punct la altul pe parcursul naraţiunii: şi în acest sens, continuitatea nu mai este o simplă problemă de filmare sau de montaj, ci o parte integrantă din construcţia filmului, avîndu-şi originea în decupaj.

Stabilirea unei astfel de continuităţi nu este o problemă specific cinematografică; cu ea se întîlneşte orice artist care

lucrează într-un mediu ce implică o succesiune, o dezvoltare și trecerea timpului. Compozitorul, romancierul, dramaturgul, coregraful construiesc unități structurale în timp, după cum pictorul, sculptorul și arhitectul construiesc unități structurale în spațiu.

Mai mult, continuitatea — înțeleasă în acest sens — este importantă pentru fiecare parte a filmului, de la cea mai generală pînă la cea mai particulară. Unitatea unui film decurge în primul rînd, după cum am văzut, din tema intrigii și aceasta, la rîndul său, apare ca un tot închegat numai datorită faptului că este compusă dintr-un început, un mijloc și un sfîrșit; o cauză sau o serie de cauze, o acțiune și consecințele ei; orice element care nu contribuie la această dezvoltare este un prisos care întrerupe continuitatea. Cînd această acțiune principală este elaborată și exprimată printr-o serie de acțiuni secundare ce vor fi prezentate în scene și în secvențe, acestea trebuie să fie și ele legate logic în funcție de cauză și efect, construindu-se astfel structura pe care o numim intrigă.

Într-adevăr, în termenii acestei relații de la cauză la efect definește E.M. Forster fabulația în *Aspects of the Novel*. « Am definit povestea, spune el, ca narațiunea unor evenimente dispuse în succesiunea lor temporală. Intriga este și ea nararea unor evenimente, accentul punîndu-se însă pe cauzalitate. Regele a murit și apoi a murit regina — reprezintă o poveste. Regele a murit și apoi regina a murit de durere — reprezintă o fabulație. Succesiunea în timp se păstrează, dar ideea de cauzalitate o domină — sau: Regina a murit, și nimeni nu a știut de ce, pînă cînd s-a descoperit că a murit de durere pentru moartea regelui. Aceasta este o fabulație cuprinzînd un mister, o formă susceptibilă a fi dezvoltată. Ea suspendă succesiunea temporală și se depărtează de poveste atît cît îi permit propriile-i îngrădiri. Să luăm în considerație moartea reginei. Dacă este o poveste, vom întreba — Și apoi? Dacă este o intrigă, întrebăm de ce? Aceasta este deosebirea fundamentală dintre cele două aspecte ale romanului »[1].

---

[1] *Aspects of the Novel*, p. 116.

La ambele nivele aşadar, atit al temei de acţiune cit şi al intrigii, continuitatea între diversele părţi ale acţiunii se obţine prin stabilirea uneia sau ambelor relaţii, adică relaţia succesiunii normale în timp şi, suprapusă acesteia, relaţia de la cauză la efect. Văzind pe A, mintea noastră este pregătită să vadă pe B, nu numai pentru că B urmează lui A în timp, dar şi pentru că A este cauza lui B iar B consecinţa logică a lui A. Regele a murit, şi apoi regina a murit de durere. Vom constata că ceea ce este adevărat aici pentru tema de acţiune şi intrigă este tot atit de adevărat cînd analizăm continuitatea dintre cadrele care compun o scenă. Atenţia noastră este antrenată cu uşurinţă de la un cadru la următorul pe baza presupunerii că ceea ce vedem în cadrul 1 este urmat imediat de ceea ce vedem în cadrul 2, şi că acest cadru 2 este ceea ce aşteptăm în mod logic să vedem după cadrul 1, fie pentru că el răspunde unei întrebări puse în cadrul 1, fie pentru că urmează acestuia aşa cum efectul urmează cauzei, fie pentru că între ele există o oarecare asociaţie de idei firească.

În acest punct trebuie să definim mai precis termenii de «scenă» şi «secvenţă». După cum am spus, o scenă este compusă în mod normal dintr-un număr oarecare de cadre. În limbajul studiourilor cinematografice şi în decupaje, aceste cadre sînt numite « scene de decupaj » sau, mai scurt, « scene »; în volumele de critică cinematografică ca şi în prezentul volum de altfel, se evită această ambiguitate numindu-se orice fragment de imagine care a fost filmat, efectiv sau aparent, printr-o singură şi neîntreruptă funcţionare a aparatului de filmat, un « cadru »[1]. În mod similar, voi folosi totdeauna termenul « scenă » pentru a numi un fragment de acţiune *continuă*, fie că este prezentată, ca în primele filme, într-un singur cadru sau, aşa cum se uzitează astăzi, într-o serie de cadre.

« Secvenţă » este un alt cuvînt care se foloseşte în scenarii, în mod elastic şi cu mai multe sensuri, chiar dacă în fiecare caz sensul exact se poate, în general, deduce din context. În

[1] Pentru anumite efecte de trucaj (de exemplu filmarea cadru cu cadru) funcţionarea aparatului poate să fi fost de fapt întreruptă în timpul filmării, dar dacă trucajul este bine executat, întreruperea nu va fi observată şi cadrul va *apărea* ca şi cînd ar fi fost turnat fără întrerupere.

măsura în care are o semnificaţie tehnică particulară, el este folosit pentru a desemna o parte majoră din acţiune, ca un întreg; în mod obişnuit ea este compusă dintr-un număr de scene, dar uneori poate cuprinde o singură scenă, dacă aceasta este destul de lungă sau importantă. Destul de frecvent însă, termenul « secvenţă » este folosit şi ca sinonim pentru « serie » sau « succesiune », ca în cazul în care scriitorul vorbeşte de o anumită « succesiune de cadre », cînd este vorba numai de o scenă sau chiar numai o parte dintr-o scenă. Confuzia apare de exemplu în cazul expresiei « secvenţa revoltei » din *Crucişătorul Potiomkin*; fără o clarificare suplimentară, nu ne dăm seama imediat dacă cuvîntul « secvenţă » este folosit aici în sensul strict tehnic pentru a desemna întregul grup de scene care, ducînd pînă la răscoală şi includ-o pe aceasta, cuprinde prima parte importantă a filmului sau dacă referirea se face numai la lupta de pe vas prin care culminează această secvenţă, şi care ar fi numită mai potrivit « scena (sau scenele) răscoalei ». Pentru a evita în prezentul volum atari confuzii, vom folosi în mod curent termenul « secvenţă » pentru a desemna o parte majoră din acţiunea unui film, analogă aproximativ cu mişcarea într-o simfonie sau cu actul într-o piesă.

Aşadar în filmul de ficţiune conceput în formă dramatică, cadrele sînt îmbinate între ele formînd fragmente de acţiune continuă numite scene, scenele se adună în grupări mai mari numite secvenţe, iar secvenţele puse cap la cap ne dau filmul întreg. Este tot atît de important să stabilim o continuitate efectivă între scene şi secvenţe ca şi între cadrele care compun o scenă, principiile generale de stabilire a continuităţii fiind aceleaşi. Principala deosebire rezultă din faptul că în timp ce cadrele din interiorul unei scene sînt în mod esenţial continue în timp, între o scenă şi alta sau între o secvenţă şi alta poate să existe un decalaj în timp.

Pentru a ne explica mai bine vom recurge la un exemplu luat din literatură. Povestirea *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1] de Robert Louis Stevenson este relatată din

[1] Straniul caz al Dr. Jekyll şi al d-lui Hyde.

punctul de vedere al unui avocat, Mr. Utterson, care incearcă să descopere natura relaţiilor dintre prietenul său Jekyll şi odiosul criminal numit Hyde. Într-un punct al povestirii, Hyde asasinează pe Sir Danvers Carew, binecunoscută personalitate publică, membru al parlamentului şi imediat apoi urmează ceea ce Stevenson numeşte *Incidentul scrisorii*, în care curiozitatea şi suspiciunea lui Utterson se adîncesc şi mai mult, deşi el încă nu bănuieşte că Jekyll şi Hyde sînt una şi aceeaşi persoană. Incidentul este format din două scene. Prima înregistrează vizita pe care o face Utterson prietenului său imediat după asasinat. El îl găseşte pe Jekyll stînd în fotoliu şi « arătînd îngrozitor de bolnav ». El jură că a terminat cu Hyde şi că nu va mai da niciodată ochii cu el; dar cere sfatul lui Utterson în privinţa unei scrisori pe care pretinde că tocmai o primise:

« Scrisoarea era scrisă cu nişte litere verticale ciudate, şi era semnată Edward Hyde, ea spunea, destul de concis, că Dr. Jekyll binefăcătorul semnatarului pe care îl răsplătise atît de nemeritat pentru multele lui generozităţi, poate să fie liniştit şi să nu se teamă, deoarece el are mijloace de fugă în care şi-a pus toată nădejdea. Avocatului i-a plăcut destul de mult această scrisoare: ea punea într-o lumină mai bună decît sperase intimitatea dintre cei doi; şi se mustră singur pentru unele dintre bănuielile lui din trecut... „Pot să păstrez asta şi să dorm liniştit?“ întrebă Utterson. »

Dar bănuielile lui Utterson se redeşteaptă. Jekyll îi spuse că a ars plicul în care venise scrisoarea, iar servitorul lui Jekyll, întrebat de Utterson la plecare, neagă că ar şti ceva despre sosirea vreunei scrisori. Şi trecem direct la scena următoare:

« Nu mult după aceea, el şedea de o parte a căminului său, Mr. Guest, funcţionarul principal, şedea de cealaltă parte şi, la mijloc, între ei, la o distanţă potrivită de cămin, o sticlă de vin vechi».

Şi în timp ce ei stau astfel, Utterson se hotărăşte să arate scrisoarea lui Guest, în a cărui opinie are multă încredere. În timp ce Guest studiază scrisoarea, coincidenţa face să intre un servitor aducînd o invitaţie la masă scrisă de Dr.

Jekyll, şi Guest, care este expert grafolog, compară scrisul lui Jekyll cu cel al lui Hyde. El remarcă o « destul de neobişnuită asemănare; cele două scrieri sînt identice din multe puncte de vedere: ele au numai altă înclinaţie ». Aceasta dă lui Utterson un nou material de gîndit şi, cerînd lui Guest să păstreze tăcere, încuie biletul în seif.

Or, fiecare din aceste două scene este în sine, continuă în timp; fiecare acţiune sau expunere înăuntrul scenei nu numai că urmează imediat după cea care o precedase, dar succesiunea este de la cauză la efect. Utterson vizitează pe Jekyll; ca rezultat îl găseşte cu o înfăţişare bolnavă (zguduit, evident, de ceea ce ştia despre asasinatul care tocmai fusese comis); ca rezultat al acestui fapt, el îşi exprimă speranţa că Jekyll nu ascunde pe Hyde, ceea ce îl face pe Jekyll să declare că a terminat cu acesta; ca o confirmare el arată lui Utterson scrisoarea; aceasta îl face pe Utterson să ceară să vadă plicul, cu speranţa că ştampila poştei i-ar putea da vreo indicaţie despre ascunzătoarea lui Hyde; Jekyll răspunde că a distrus plicul, şi că în orice caz scrisoarea fusese înmînată direct; şi aşa mai departe. Un lanţ continuu similar, de la cauză la efect, se poate identifica şi în scena a doua.

Între aceste două scene există totuşi o ruptură perceptibilă: între momentul în care Utterson se hotărăşte să ia informaţii suplimentare despre scrisoare, şi momentul în care stă lîngă foc împreună cu Guest, există o anumită distanţă în timp, după cum se exprimă clar în cuvintele « Nu mult după aceea », cu care începe scena a doua. Desigur, acţiunea din scena 2 urmează ca un rezultat direct al acţiunii din acena 1 — aceasta este baza continuităţii între două scene — dar nu o continuă imediat.

De aceea vom defini o scenă ca o serie de cadre sau fragmente de acţiune, prezentate din punct de vedere al esenţei lor ca fiind continue în timp — continuitatea lor în timp constituind o parte esenţială a relaţiei şi a înţelesului lor. Dacă de pildă la sfîrşitul unei scene ce se petrece într-un hotel din Londra unul din personaje scoate ceasul şi spune: « Este exact nouă fără zece minute; John pleacă probabil chiar acum din Welwyn », scena următoare poate începe cu un cadru în

care John se află la fereastra unui tren ce tocmai porneşte din gara Welwyn. Este un procedeu destul de obişnuit, folosit de scenarişti pentru legarea unei scene de următoarea. Evident, în acest exemplu nu există o scurgere de timp între sfîrşitul primei scene şi începutul următoarei, dar într-un astfel de caz continuitatea în timp nu este esenţială: John nu pleacă din gara Welwyn *din cauza* celor spuse de primul personaj, şi ar fi tot atît de posibil ca personajul să spună: « Probabil că John va pleca în curînd din Welwyn», sau « într-o oră», fără să afecteze în vreun fel sensul sau structura celor două scene.

Într-un anumit sens, o scenă ar putea fi considerată ca o secţiune unitară de timp; două astfel de secţiuni de timp pot fi nu numai separate sau alăturate, dar şi simultane sau parţial suprapuse. Aşa se întîmplă de pildă atunci cînd un romancier scrie: « Vom părăsi acum pe Paul şi Mary stînd astfel de vorbă, şi ne vom întoarce să vedem ce a devenit Mr. Timberley după ce i-a lăsat la Fountain Grove»; sau atunci cînd un autor dramatic indică pentru o scenă dintr-o piesă, « scena 2 începe cu zece minute înainte de sfîrşitul scenei 1».

Procedeul normal de trecere de la un cadru la altul înăuntrul unei scene este tăietura de montaj, care creează impresia că un cadru a fost înlocuit instantaneu de următorul. Procedeul normal de trecere între scene este înlănţuirea sau întunecarea, efecte asociate întotdeauna cu ideea de trecere a timpului sau de salt în timp. Secvenţa este punctată în mod normal printr-o deschidere din întunecare la începutul ei şi o închidere în întunecare la sfîrşit. Întunecarea poate fi rapidă sau lentă, în funcţie de atmosfera emoţională a filmului în momentul respectiv şi de accentul pe care regizorul vrea să-l dea pauzei în acel moment.

5. MONTAJUL: D. W. GRIFFITH ŞI S. EISENSTEIN

Voi fotografiaţi viaţa reală, dar adăugindu-i totodată detaliul, creaţi şi o interpretare a ei.

JOHN GRIERSON

Regizorul american D.W. Griffith este acela care a dezvoltat pentru prima dată principiile montajului cinematografic pe care le-am schiţat în capitolul precedent. Nimeni altul nu a exercitat o influenţă mai mare asupra tehnicii filmului. După cum am văzut, filmele produse înainte de 1907 erau alcătuite din scene întregi înregistrate dintr-o singură poziţie a aparatului de filmat. Putem găsi întîmplător şi cazuri cînd acţiunea este împărţită în două sau trei cadre, în special în scenele de urmărire; uneori se folosea chiar prim planul ca un insert primitiv. Atari construcţii nu erau însă caracteristice, şi pînă la Griffith se pare că ele au fost folosite numai în mod excepţional, ca simple expediente, fără conştiinţa potenţialului lor.

David Wark Griffith, născut la Kentucky la 22 ianuarie 1875, era un tînăr actor de teatru care scrisese una sau două piese fără succes, în momentul cînd a început să joace în filme de o bobină pentru American Biograph Company în 1908[1]. După ce jucase în cinci filme, societatea l-a promovat în funcţia de regizor de film şi aproape imediat, fascinat fără voie de noul mijloc de expresie, el a început să-şi croiască drumul, din film în film, către o tehnică radical nouă. Din

[1] El apăruse într-un film înainte de această dată, *Rescued From an Eagle's Nest* (Salvat dintr-un cuib de vultur), produs de societatea Edison în 1907 şi regizat de Edwin S. Porter.

1908 şi pînă în 1915 Griffith a lucrat în medie două filme de o bobină pe săptămînă, sau un total de peste 700 de bobine. Nu putem aici decît să menţionăm etapele sale cele mai semnificative.

În primul său film, *The Adventures of Dollie* (Aventurile lui Dollie, distribuit pe ecrane în iulie 1908), Griffith a folosit primul flash-back pe care-l cunoaştem. În *For Love of Gold* (De dragul aurului, august 1908), avea de prezentat două personaje principale, doi mineri care, găsind aur, încep să se suspecteze reciproc; el a rezolvat problema apropiind aparatul de actori şi obţinînd ceea ce se numeşte astăzi un plan « figură întreagă», cu scopul de a arăta mai clar expresia feţei lor. Ceva mai tîrziu, în *After Many Years* (După mulţi ani, noiembrie 1908), un film realizat după romanul lui Tennyson Enoch Arden, şi-a apropiat aparatul şi mai mult, pînă la un prim plan al actriţei Annie Lee în timp ce aceasta se gîndea la Enoch; şi a continuat acest cadru printr-o revenire la Enoch în insula pustie, cu care începe o nouă scenă. În *The Lonely Villa* (Vila singuratică, iunie 1909) a introdus pentru prima dată o progresie paralelă şi a construit culminaţia arătînd în mod alternativ fragmente succesive din două acţiuni simultane, una prezentînd o femeie împreună cu copiii ei atacaţi de bandiţi, iar cealaltă pe soţul grăbindu-se spre casă spre a le veni în ajutor, astfel încît spectatorul este ţinut în suspensie în timp ce atenţia îi este transferată de la o scenă la cealaltă; acest procedeu a fost folosit ulterior într-un mare număr din filmele lui Griffith, şi cu atîta abilitate şi cu un efect atît de puternic încît a devenit cunoscut sub numele « procedeul lui Griffith de salvare în ultimul moment». În *Ramona* (mai 1910), Griffith a folosit pentru prima oară primul plan foarte îndepărtat. În *The Lonedale Operator* (Operatorul din Lonedale, martie 1911) a folosit planul foarte apropiat şi a dezvoltat în continuare tehnica montajului încrucişat. El a demonstrat de asemenea în filmul său o stăpînire tot mai mare a tempo-ului, sporind atît viteza de montaj cît şi viteza acţiunii înăuntrul cadrului. În *The Massacre* (Masacrul, copyright « Biograph » în noiembrie 1912 dar prezentat pe ecrane numai în februarie 1914), în afară de mon-

tajul rapid, montajul încrucişat, dezvoltarea paralelă şi planuri de detalii, a folosit pentru prima dată aparatul în mişcare, în unele cadre cu atacul pieilor roşii; ulterior, în *Home, Sweet Home* (Patrie, dulce patrie, distribuit de «Mutual»,iulie 1914), a instalat aparatul pe o maşină în mişcare şi a înregistrat cadrele cu cavalcada lui Jack Pickford.

Griffith a venit în cinematograf ca om de teatru, dar fiecare nouă experimentare l-a îndepărtat tot mai mult de metodele teatrului, apropiindu-l în aceeaşi măsură de tehnica autentică a filmului. El a înţeles în mod instinctiv posibilităţile pe care le oferă aparatul de filmat, utilizarea aparatului nu ca simplă maşină de înregistrare, ci ca un instrument de modelare prin care creatorul de film poate da formă materialului său brut, adică celor ce se petrec în faţa aparatului de filmat. Ochiul său ager a descoperit, la pregătirea scenei, anumite detalii pe care, ca povestitor, dorea să le accentueze. În mod instinctiv şi-a apropiat aparatul spre a se concentra asupra lor. Şi a ajuns astfel să scindeze o scenă fadă, formată dintr-un cadru unic, în fragmente mai mici arătate în plan mijlociu, în plan apropiat şi în prim plan, în funcţie de relieful şi concentrarea care-i erau necesare în momentul respectiv; astfel a stabilit principiile montajului de film pe care le-am cercetat pînă acum în teorie. Căci, după cum am menţionat, cu cît se apropie mai mult aparatul de scena acţiunii, cu atît cadrul devine mai fragmentar, şi cu atît mai mult este silit cineastul să-şi creeze efectele prin fragmentele de scenă pe care a hotărît să le filmeze, şi prin succesiunea în care le îmbină. Se afirmă uneori, cu multă uşurinţă, că Griffith a inventat prim planul. Dacă se înţelege prin aceasta că el este acela care a folosit pentru prima dată prim planul, afirmaţia este falsă şi acest lucru poate fi demonstrat. El a fost însă primul care a apreciat importanţa prim planului ca element cheie al unei tehnici noi în creaţia cinematografică.

Aşadar, Griffith a împărţit scena unică în mai multe cadre, procedeu care i-a permis să varieze poziţia aparatului de la un cadru la altul şi să obţină o prezentare cu mult mai intimă şi mai detaliată a acţiunii. El a realizat un control mai strîns asupra materialului, avînd posibilitatea să aleagă

cîteva puncte de atenție esențiale dintr-o masă de detalii neconcludente și derutante. După cum spune Lewis Jacobs, « el a înțeles imediat prin ce se deosebește arta regizorului de film de aceea a regizorului de teatru; în creația cinematografică, secretul constă mai mult în dirijarea aparatului, decît în conducerea actorului »[1]. A realizat de asemenea o stăpînire încă neegalată a mișcării, într-o artă care este în mod esențial o artă a mișcării; mizînd pe durata cadrului și pe relația acțiunilor din cadrele succesive, el și-a putut emoționa publicul prin ritmuri vizuale abil construite și emoționante. El a abandonat principiul predecesorilor săi, după care o scenă trebuie dusă pînă la sfîrșit înainte de a se începe scena următoare. El a jonglat cu interacțiunea liberă a cadrelor din diferitele scene, subliniind astfel relația lor dramatică, așa cum se întîmplă în cadrul de revenire, în dezvoltarea paralelă și în alte forme de montaj încrucișat.

Această tehnică nouă pe care o făurise, Griffith a exploatat-o cu impresionantă forță și măiestrie în cele două mari filme ale sale, *The Birth of a Nation* (Nașterea unei națiuni, 1915) și *Intolerance* (Intoleranță, 1916). Aceste filme au marcat apogeul carierei sale. El a mai continuat să realizeze filme vreme de cincisprezece ani dar, deși unele se situează ca producții majore în istoria filmului, opera lui din acești ani lasă să se vadă un declin treptat. Atingîndu-și limita inovațiilor în tehnică, el s-a oprit din drum, în timp ce alții, însușindu-și rapid metodele sale păreau că l-au egalat sau chiar l-au depășit; mai mult, primul război mondial dăduse *le coup de grace*[2] acelui victorianism de care fusese atît de profund impregnată concepția sa de artist și totodată de reformator social, astfel încît nu a mai putut contribui cu nimic nou la problemele ce se puneau lumii postbelice.

Dezvoltînd astfel tehnica montajului, se pare că Griffith s-a condus mai ales după intuiție, acel inexplicabil simț al mijlocului de expresie, pe care-l cunoaște orice bun meseriaș. El nu a formulat nicăieri, după cît știu, principiile meto-

---

[1] *Rise of the American Film*, p. 110.

[2] Lovitura de grație — în original în limba franceză. N.T.

dei sale, şi nici nu a arătat cel puţin că ar fi fost conştient de existenţa unor atari principii; el rezolva pur şi simplu fiecare problemă pe măsură ce i se punea, prin mijloacele care i se păreau cele mai potrivite. Dacă el a evitat astfel, aşa cum alţii n-au reuşit, teoria pură, acelaşi lucru poate l-a împiedicat să înţeleagă caracterul fundamental al montajului şi întreaga măsură a potenţelor lui. Se pare mai ales că Griffith nu şi-a dat seama că, în esenţă, succesiunea de imagini vizuale selecţionate, chiar dacă nu urmăreşte decît să prezinte o scenă dramatică aşa cum a fost ea jucată, îşi bazează efectul pe asociaţia de idei pe care o construieşte în mintea spectatorului; însăşi opera lui Griffith oferă destule exemple care arată clar că lucrurile se petrec în acest fel.

De exemplu, în scenele din *Intoleranţă* care prezintă atacul asupra cetăţii Babilonului, Griffith arată oameni căzînd din vîrful zidurilor, de la o înălţime de mai mult de douăzeci de metri. Scena este prezentată în două cadre. Primul este un plan îndepărtat (menţionăm în treacăt că acest cadru era mascat vertical pe ambele părţi pentru a accentua impresia de înălţime) în care o mică siluetă era azvîrlită de pe muchia zidului şi cădea în gol; este vorba probabil fie de un manechin fie de un om real căzînd într-o plasă aşezată în afara cîmpului de vedere al aparatului. Al doilea cadru este un plan mult mai apropiat, arătînd pămîntul de la piciorul zidului, şi un om adevărat prăbuşindu-se şi rămînînd întins, în aparenţă neînsufleţit; în acest al doilea caz, actorul a sărit de pe un zid de numai cîţiva centimetri înălţime, dar întrucît muchia zidului nu este cuprinsă în cadru, se vede numai căderea lui la pămînt[1]. Efectuînd tăietura de montaj de la primul cadru la al doilea în momentul oportun, Griffith dă spectatorului impresia extrem de vie a unei acţiuni complete care în realitate nu a avut loc.

Un exemplu mai complex găsim în alt film al lui Griffith, *Way Down East* (Drumul spre Răsărit, 1920). Povestirea

---

[1] Acest procedeu prin care se mascheză o parte din acţiune, excluzînd-o din cîmpul de vedere al aparatului, este denumită de tehnicienii din studio « înşelătorie» sau « trişare» iar cadrul, « cadru trişat».

își atinge culminația cînd eroina, o orfană (interpretată de Lillian Gish) este gonită din casă în viscol, de stăpînul său. Rătăcind fără țintă prin zăpada orbitoare, tot mai extenuată, ea își croiește drum către rîul înghețat din apropiere, unde în cele din urmă se prăbușește pe gheață complet epuizată. Cînd eroul (Richard Barthelmess) află cele întîmplate, pornește prin viscol în căutarea ei. Umblînd din loc în loc cu felinarul și strigînd-o pe nume, el ajunge, în zori, pe malul rîului. În timpul nopții, gheața muiată de căldura primăverii crapă în toate direcțiile, iar sloiul pe care zăcea fata se desprinde și este luat de curent. Acesta este momentul cînd o vede Barthelmess, cu capul la cîțiva milimetri de marginea gheții, cu părul plutind pe apă. El aleargă disperat de-a lungul malului. Ea se apropie tot mai mult de o cascadă înaltă, de la a cărei înălțime blocurile masive de gheață se prăbușesc în torentul învîrtejit de dedesubt. Barthelmess sare pe un sloi plutitor, de aici pe un altul și apoi pe un al treilea, păstrîndu-și cu multă greutate echilibrul. Fata se apropie din ce în ce mai mult de cascadă, din ce în ce mai repede pe măsură ce crește forța curentului apei. El sare de pe un sloi pe altul în încercarea sa disperată de a o salva. Fata a ajuns acum la numai cîțiva metri de cascadă și, în clipa cînd sloiul de gheață se înclină, gata să se prăbușească în adînc, Barthelmess se aruncă dintr-un salt alături de ea, o prinde și o trage înapoi în siguranță.

Această secvență este incontestabil una din cele mai vii, mai pasionante și mai realiste din întreaga istorie a cinematografului, și totuși acțiunea pe care o prezintă nu s-a petrecut niciodată cu adevărat; ea a fost concepută în întregime în imaginația regizorului și reprodusă printr-un montaj abil. În *D.W. Griffith: American Film Master*[1], Iris Barry ne dă următoarea relatare a filmări (p. 29):

« În martie, cînd s-a stîrnit un viscol binevenit s-au filmat scenele cu furtuna de zăpadă la Mamaronek... Apoi s-au filmat scenele de pe gheață la White River Junction, în Ver-

[1] Publicată de Museum of Modern Art Film Library, New York, noiembrie, 1940.

mont, în condiții deosebit de grele. Albert Bigelow Paine citează pe Richard Barthelmess în *Life and Lillian Gish* (New York, Macmillian, 1932): Nu o dată, ci de douăzeci de ori pe zi, vreme de două săptămîni, Lillian a plutit la vale pe un bloc de gheață, iar eu am alergat după ea sărind de pe un bloc pe altul, ca s-o salvez. Dar scenele de la marginea cascadei au fost turnate mult mai tîrziu în acel an, la Farmington Conn, cu sloiuri de gheață făcute din lemn. Cascada adevărată ce ni se arată pentru o clipă este Niagara. Întrucît scenele de acțiune de acest fel se realizează astăzi prin metode cu totul diferite, faptele par remarcabile într-adevăr, dar totuși nu ar merita să fie amintite altfel decît pentru eficiența cu care au fost asamblate la sfîrșit toate aceste scene turnate în momente și în locuri foarte diferite».

Din descrierea citată reținem în primul rînd că planurile cu torentul de gheață, inclusiv acela în care eroina pare salvată în ultimul moment de la moarte, erau cadre trișate, filmate lîngă cascada relativ mică de la Farmington, al cărei nivel inferior se află în afara cîmpului de vedere al aparatului de filmat. La montaj s-au intercalat însă în secvență cîteva cadre arătînd enormele căderi de apă ale Niagarei, iar spectatorul asociază inseparabil aceste cadre de cele în care fata zace neînsuflețită. În imaginația sa, el vede blocul de gheață îndreptîndu-se spre cascada ce se prăbușește vîjîind în adînc.

În ambele cazuri, cadre diferite ale unor subiecte care în viața reală nu au între ele nici o relație imediată au fost alăturate cu scopul de a se crea o impresie fotografic realistă asupra unui fapt pur imaginar; în ambele cazuri, regizorul a reușit să formeze în mintea spectatorilor o asociație de idei sudată printr-o atît de convingătoare logică și încărcată cu o astfel de sarcină emoțională încît adevărul ei nu este pus la îndoială nici măcar pentru o clipă. Primii care au înțeles și au exploatat deplina însemnătate a acestui fapt au fost regizorii sovietici.

Guvernul care în anul 1917 a preluat puterea în Rusia avea în față sarcina de a construi un stat nou, în una din cele mai înapoiate țări din lume, unde sistemul feudalist arhaic care ținuse poporul în sărăcie și analfabetism se prăbușise,

sub povara unui război dezastruos, în viitoarea revoluției. Astfel se explică declarația lui Lenin din 1918: «pentru noi, arta cea mai importantă este cinematograful». Cinematograful prezenta interes în primul rînd ca mijloc de propagandă și educație de masă, pentru crearea unor anumite atitudini sociale[1]. În 1919 industria cinematografică din Rusia a fost naționalizată și pusă sub conducerea Comisariatului pentru Educație, și în același an s-a înființat Institutul de Stat pentru Cinematografie (G.I.K.) avînd ca obiect munca de cercetare și pregătire a tehnicienilor.

Tinerii și entuziaștii tehnicieni din noua industrie cinematografică rusă, stimulați pe de o parte de această încurajare oficială, dar pe de altă parte constrînși de lipsa peliculei brute și a utilajului de producție să folosească cu maximă economie și prevedere fiecare metru de peliculă[2], au acordat multă atenție studiului teoretic al noului mijloc de expresie, și în special operei lui D.W. Griffith, ale cărui filme aveau o difuzare largă[3].

---

[1] «Lenin, se arată în «Moscov News» din 24 ianuarie 1935, consideră că artele nu furnizează numai plăcere și recreere maselor, dar sînt indispensabile pentru creșterea educației sociale (adică a comunicării) și pentru fuzionarea unei populații vaste într-o unitate socială reală. În Rusia, transformarea ordinii feudale într-o ordine democratică este o problemă de primă urgență, și Lenin a înțeles că acest lucru se poate realiza cu eficacitate prin intermediul artelor. Dată fiind întinderea analfabetismului, radio-ul ca o cale de comunicare și cinematografia ca artă sînt mijloacele de căpetenie prin care Rusia speră să-și democratizeze societatea». (Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, Longman's, New York, 1937, p. 619).

[2] Pudovkin povestește cu mîndrie despre teribilele greutăți care au trebuit să fie învinse în acele zile de început pentru a face filme. Bani, combustibil, lumină nu existau de loc, hrană foarte puțin, și numai cu greutate găseau loc unde să lucreze. Învățau îmbrăcați în șube și în pislari, cînd le puteau căpăta. Improvizau materialul pentru decoruri din resturi și rămășițe de orice fel. Aparatele de proiecție trebuiau confecționate și ele manual. Totul trebuia economisit. Se lupta pentru fiecare metru de film, pentru fiecare copeică. (Herbert Marshall, *Soviet Cinema*, o publicație din seria Russia Today, p. 2).

[3] Iris Barry citează în *D. W. Griffith: American Film Master* (p. 24), următorul extras dintr-o scrisoare trimisă lui Griffith de regizorul sovietic Leonid Trauberg în septembrie 1936: «Știți desigur ce influență importantă au filmele dumneavoastră asupra regizorilor și actorilor sovietici de film. Am văzut filmele dumneavoastră în 1923–24 — afară de *Intoleranța* pe care l-am văzut în 1919 — adică într-un timp cînd noi toți — Eisenstein, Pudovkin, Ermler, Vasilievii și noi doi (Trauberg și Kozințev) — abia ne începusem munca de regizori. Sub influența filmelor dumneavoastră... s-a format stilul nostru». Comparați de asemenea referirile la Griffith și la cinematograful american din *Film Technique* de Pudovkin.

Ruşii susţineau că un mijloc care se limitează să prezinte un eveniment aşa cum apare în realitate nu poate servi niciodată scopurilor artei, oricît de bine le-ar servi pe acelea ale înregistrării. Chiar dacă evenimentul l-ar constitui jocul unui actor strălucit într-un decor de studio conceput cu artă, dacă filmul îl arată pur şi simplu aşa cum se prezintă (adică aşa cum ar apărea unui observator plasat în locul operatorului), el înregistrează numai, cu totul mecanic, un fragment de joc actoricesc şi un fragment de decor de platou; oricîtă artă ar exista în fiecare dintre aceste elemente luate separat, rezultatul nu constituie neapărat la rîndul său o operă de artă cinematografică. Filmul are dreptul să se pretindă operă de artă numai atunci cînd el însuşi se lasă utilizat pentru a modela şi a da formă unui eveniment, a exprima o atitudine faţă de acest eveniment, a exprima ceva din impresia pe care acesta a produs-o asupra artistului ca experienţă. Este adevărat, după cum vom vedea, că alegîndu-se pentru aparatul de filmat un anumit punct de vedere, se poate sugera o nuanţă de sens în limitele unui singur cadru sau ale unei singure fotograme, dar posibilităţile acestui procedeu sînt foarte limitate. Pe de altă parte, dacă recurgem la montaj, ni se deschide un cîmp de posibilităţi nelimitat, căci — şi acest lucru ruşii l-au înţeles — montajul nu este altceva decît dirijarea deliberată a gîndurilor şi a asociaţiilor de idei ale spectatorului.

Unul din primii şi cei mai influenţi cercetători şi profesori de la G.I.K. era tînărul pictor Lev Kuleşov; o întîlnire întîmplătoare cu acesta i-a trezit lui Pudovkin interesul pentru film. În volumul *Film Technique* găsim numeroase referiri la Kuleşov şi la experimentele acestuia.

«Din punctul nostru de vedere contemporan, spune Pudovkin, ideile lui Kuleşov erau extrem de simple. El afirma un singur lucru: În orice artă trebuie să existe în primul rînd un material, şi în al doilea rînd o metodă special adaptată acestei arte pentru compunerea acelui material. Muzicianul dispune ca material de sunete, şi le compune în timp. Materialul pictorului îl constituie culorile, şi el le combină în spaţiu pe suprafaţa pînzei. Care este atunci materialul regizorului de film şi care sînt metodele de compoziţie specifice acestui material?

Kuleşov susţinea că în munca la film materialul consistă din bucăţi de film şi că metoda de compoziţie este îmbinarea lor într-o ordine particulară, stabilită creator. El susţinea că arta filmului nu începe în momentul cînd joacă actorul şi se turnează diferitele cadre — aceasta nu reprezintă decît pregătirea materialului. Arta filmului începe din momentul cînd regizorul începe să combine şi să îmbine laolaltă diversele bucăţi de film. Îmbinîndu-le, organizîndu-le în diferite combinaţii, el obţine rezultate diverse»[1].

Pe scurt, ruşii concepeau montajul ca un principiu creator esenţial în creaţia cinematografică. Dziga Vertov a mers şi mai departe, situîndu-se pe o poziţie extremă; el cerea regizorului să nu facă nici o încercare de a interveni în viaţa reală, ci numai să umble tăcut şi neobservat, adunînd material cu aparatul său de filmat «Cine-ochi» şi bazîndu-se pentru obţinerea efectelor numai pe alegerea materialului şi pe asamblarea lui finală la masa de montaj. Eisenstein, pe de altă parte, pregătea toate scenele, dar căuta să obţină realismul maxim şi evita cu rigurozitate să folosească actori profesionişti, lucrînd întotdeauna, în filmele sale mute, cel puţin, cu ne-actori. Pudovkin folosea atît actori profesionişti cît şi neprofesionişti. Oricare erau însă deosebirile dintre ei, aceşti regizori progresişti ai filmului rus împărtăşeau convingerea comună despre suprema importanţă a montajului. Mai mult, ei au înţeles un lucru pe care Griffith pare să-l fi intuit doar vag, şi anume că forţa montajului rezultă nu numai din faptul că o scenă împărţită în cadre poate fi reprezentată în mod mai viu şi mai realist, dar şi din faptul că o succesiune de cadre implică un ansamblu de relaţii complex ca idei, durată, mişcare fizică şi formă care, tratate cu abilitate, pot acţiona cu o mare forţă asupra spectatorului.

Toate experienţele şi demonstraţiile lui Kuleşov amintite de Pudovkin se referă la această problemă a relaţiilor. De exemplu:

«L.V. Kuleşov a asamblat în 1920, ca experienţă, scenele următoare:

---

[1] *Film Technique*, pp. 138–9.

1. Un bărbat tînăr merge de la stînga spre dreapta.
2. O femeie merge de la dreapta spre stînga.
3. Ei se întîlnesc și-și string mîna. Tînărul bărbat arată cu mîna într-o direcție.
4. Se vede o mare clădire albă, cu un șir larg de trepte.
5. Cei doi tineri urcă treptele.

. . . Aceste bucăți îmbinate sînt prezentate spectatorului ca o acțiune unică, clară și neîntreruptă: întîlnirea între doi tineri, invitația de-a merge către o casă din apropiere, și intrarea în acea casă. Fiecare bucată, luată separat, fusese turnată însă într-un loc diferit: și anume, bărbatul lîngă clădirea G.U.M., femeia lîngă monumentul lui Gogol, strîngerea de mînă lîngă Balșoi Teatr, Casa cea albă era luată dintr-un film american (de fapt era chiar Casa Albă), iar treptele aparțineau Catedralei Sf. Mîntuitor. Care a fost rezultatul? Deși filmarea se făcuse în locuri separate, spectatorul a perceput scena ca un tot. Elementele de spațiu real prinse de aparatul de filmat apăreau concentrate, am spune, pe ecran. A rezultat astfel ceea ce Kuleșov a numit *geografie creatoare*»[1].

În mod similar, « Kuleșov a încercat să înregistreze pe peliculă mersul unei femei, fotografiind mîinile, picioarele, ochii și capul unor femei diferite. Ca rezultat al montajului s-a obținut impresia mișcării *unei singure persoane*»[2].

Pudovkin a asistat el însuși pe Kuleșov la o altă experiență pe care o descrie după cum urmează.

« Am luat din diverse filme cîteva prim planuri ale cunoscutului actor rus Mosjukin. Am ales prim planuri statice, care nu exprimau nici un fel de sentiment — prim planuri calme. Am îmbinat aceste prim planuri, care erau toate la fel, cu alte bucăți de film, în trei combinații diferite. În prima combinație, prim planul lui Mosjukin era urmat imediat de un cadru în care apărea o farfurie de supă pusă pe masă. Era evident și cert că Mosjukin privea supa. În combinația următoare, fața lui Mosjukin era îmbinată cu un cadru arătînd un sicriu în care zăcea o femeie. În a treia, prim planul

---

[1] *Film Technique*, pp. 60—1.
[2] *Film Technique*, p. 117.

era urmat de un cadru cu o fetiță jucîndu-se cu un urs de jucărie. Cînd am arătat cele trei combinații unui public ce nu fusese inițiat în secretul nostru, rezultatul a fost extraordinar. Publicul era încîntat de jocul artistului. Se remarca gîndul concentrat al interpretului care-l făcea să uite de supă, apoi spectatorii erau atinși și mișcați de adînca durere cu care privea femeia moartă, și admirau zîmbetul destins și încîntat cu care urmărea jocul fetiței. Dar noi știam că în toate aceste situații fața lui era exact aceeași».[1]

Pudovkin observă de asemenea că dacă se schimbă ordinea cadrelor într-o scenă, ele rămînînd de fapt neschimbate, este de-ajuns pentru a se modifica sensul scenei. El citează un exemplu, pe care-l numește elementar, alcătuit din trei prim planuri: 1) Un om zîmbind; 2) Un revolver ochind; 3) Același om părînd înfricoșat. În această ordine, cadrele comunică ideea de lașitate; dar dacă sînt inversate, ele comunică ideea de bravură. Pudovkin era într-adevăr atît de preocupat de această problemă a relației, încît susținea că, luate separat cadrele aveau în sine prea puțină valoare: « Pentru a explica ideea mea, și pentru a face pe cititori să înțeleagă exact semnificația montajului și posibilitățile lui, voi folosi analogia cu o altă formă de artă și anume literatura. . .Dacă un scriitor are nevoie de un cuvînt — de exemplu fag, cuvîntul separat este numai scheletul brut al unei semnificații, ca să spun așa, o idee fără substanță și fără precizie. Numai conjugat cu alte cuvinte, introdus în rama unei forme complexe, arta îl poate înzestra cu viață și realitate. Deschid la întîmplare o carte pe care o am în față și citesc: «Verdele fraged al unui tînăr fag» nu este, bineînțeles, o proză de o calitate remarcabilă, dar este un exemplu care arată cît se poate de clar deosebirea dintre cuvîntul luat izolat și structura de cuvinte, în care fagul nu mai este doar o sugestie goală, ci a devenit parte a unei forme literare definite. Cuvîntul mort a fost trezit la viață prin mijlocirea artei.

« Eu susțin că orice obiect, filmat dintr-un punct de vedere dat și arătat spectatorilor pe ecran, este doar un

---

[1] *Film Technique*, p. 140

obiect mort, chiar dacă el s-a mişcat în faţa aparatului... Numai dacă obiectul este situat între alte obiecte individuale, numai dacă este prezentat ca parte din sinteza unor imagini vizuale diferite şi separate, poate el dobîndi viaţă filmică. Transformat aşa cum s-a transformat cuvîntul „fag" în analogia noastră, el se preschimbă prin acest proces, şi dintr-o copie fotografică elementară după natură devine parte din *forma* filmică»[1].

Cînd regizorii sovietici au trecut la transpunerea teoriei în practică, în filmele lor, au obţinut rezultate uimitoare; cele mai remarcabile dintre ele, *Crucişătorul Potiomkin* (1925), *Octombrie* (1928) şi *Linia generală* (1929) de Eisenstein, *Mama* (1926), *Sfîrşitul Sankt Petersburgului* (1927) şi *Furtună deasupra Asiei* (1928) de Pudovkin, *Pămînt* (1930) de Dovjenko şi poate încă unul sau două altele, reprezintă cel mai înalt nivel atins de filmul mut ca formă de artă. Entuziasmul şi interesul stîrnit în rîndurile publicului contemporan dincolo de graniţele Uniunii Sovietice a fost atît de puternic, încît în multe ţări inclusiv în Marea Britanie, prezentarea lor publică a fost interzisă din considerente politice; ele au rezistat atît de bine probei timpului, încît astăzi, cînd parte din forţa lor originală de propagandă a pălit, oferă încă secvenţe mai inspiratoare şi mai închegate sub raport estetic decît orice alt film pe care l-a produs vreodată cinematograful, cu toată dezvoltarea lui tehnică ulterioară.

Aceste secvenţe trebuie văzute, şi nu o dată ci de mai multe ori pentru a putea fi apreciate la justa lor valoare; în cele mai bune exemple, efectele decurg din subtilitatea relaţiilor între cadre, şi în special din durată, mişcare şi gestică, subtilităţi ce se sustrag unei caracterizări verbale şi pe care nici reproducerea de fotografii succesive nu o poate transmite. Nu putem aici decît să menţionăm, ca exemplu, cîteva din cele mai strălucite aplicări practice ale teoriei.

Filmul lui Eisenstein *Octombrie* se preocupă în principal de reprezentarea unor idei abstracte prin combinarea unor imagini vizuale. La început, îi vedem pe muncitori agitîndu-

---

[1] *Film Technique*, pp. XIII–XV.

se în jurul enormei statui de fier a țarului, pe care o fixează și o leagă cu funii lungi pentru a o cobori de pe soclu. Prăbușirea autorității țarului și începutul revoluției sînt simbolizate prin căderea, în mișcare încetinită, a diverselor părți ale statuii și prin prăbușirea finală a statuii însăși. O dată însă cu instalarea guvernului Kerenski, statuia se ridică din nou pe soclul ei, și părțile desprinse revin la locurile lor (efect obținut prin rularea cadrelor precedente în sens invers). Implicația este evidentă. Ridicolul cu care este acoperit nefericitul Kerenski este într-adevăr atroce. Îl vedem în palatul țarului, în biblioteca particulară a lui Nicolae al II-lea, semnînd ordinul pentru reînființarea pedepsei cu moartea. Urcă apoi o scară de lemn ornamentată, pînă la un palier unde se oprește și privește în jos cu brațele încrucișate. În cadrul următor ni se arată o statuetă a lui Napoleon, într-o atitudine similară. Apoi sosește știrea că generalul țarist Kornilov înaintează; se lansează un apel general pentru apărarea Petrogradului, « pentru Dumnezeu și patrie ». Ideea de Dumnezeu este prezentată într-o succesiune rapidă de cadre cu imagini de zei și idoli primitivi, iar ideea de patrie prin cadre cu medalii și alte decorații. Un cadru al generalului Kornilov călare și cu brațul ridicat este urmat de un nou cadru cu o statuetă a lui Napoleon, călare, într-o poziție similară. Revenim la figura lui Kerenski stînd în picioare cu brațele încrucișate, și la statueta lui Napoleon în picioare, de asemenea cu brațele încrucișate. « Doi Bonaparte », spune un titlu. Din nou Kerenski și Napoleon în picioare; apoi Napoleon călare cu brațul ridicat; cîteva cadre cu cele două statuete ale lui Napoleon în picioare, confruntîndu-se; un prim plan numai al capetelor, față în față; un scurt prim plan al capului lui Napoleon privind spre dreapta; un prim plan similar privind spre stînga; cele două statui opuse din nou, în mărime întreagă; două figuri de idoli primitivi din lemn, confruntîndu-se; o serie de cadre scurte ale lui Napoleon și imagini de zei montate intercalat, în succesiune rapidă; Kornilov ridicîndu-și brațul pentru a da semnalul de atac; un tanc pornind; Kerenski aruncîndu-se isteric pe pernele de mătase ale patului, într-un acces de deznădejde neputincioasă; și pe acest

cadru secvența se încheie în întunecare. Un atare simbolism, care nu este caracteristic operei lui Eisenstein în perioada apogeului său, apare astăzi întrucîtva naiv, dar el ilustrează libertatea cu care tratau regizorii sovietici asocierea cadrelor separate.

Un exemplu și mai impresionant îl constituie partea finală din filmul lui Pudovkin *Mama*, povestea unei femei din Rusia presovietică care, încercînd să-și apere de poliție fiul, agitator politic, îl trădează involuntar, și prin aceasta ajunge să înțeleagă cauza pentru care lupta fiul său.

În timp ce fiul este în închisoare, mama vine să-l vadă, și-i strecoară în mînă o bucată de hîrtie. Gardianul anunță terminarea timpului de vizită și mama pleacă. «Și afară», spune un titlu, «este primăvară». Urmează cîteva cadre cu un riu în dezgheț, un piriu curgînd printre pietre, gîște bălăcindu-se în bălți, un băiețel rîzînd, un copilaș pe pămînt în timp ce gîștele vin alergînd și stropind prin băltoace, o femeie apucînd copilul și ridicîndu-l în sus, apă șiroind, mama plecînd de la închisoare străbătînd cîmpiile noroioase și trecînd pe lîngă un iaz. Din nou ni se arată celula în care este închis fiul. Acesta citește pe furiș mesajul: «Lampagiul va rezema o scară de zid. La douăsprezece un cupeu va aștepta la colț». Cadrele care urmează sînt: un prim plan al ochilor lui, foarte scurt (8 fotograme); un plan mediu, al prizonierului așezat pe marginea patului din celulă; un prim plan — apă țîșnind și spumegînd; un prim plan al mîinii încleștate de marginea patului; un plan semiapropiat — trupul lui, pe care umbrele gratiilor formează un desen; vîrtej de apă într-un torent (39 fotograme); alt vîrtej (14 fotograme); patru prim planuri scurte cu un copil rîzînd (4 fotograme, 6 fotograme, 20 fotograme și 8 fotograme); două cadre cu vîrtejuri de apă (14 fotograme și 13 fotograme). Un copil rîzînd (27 fotograme); un val retrăgîndu-se în apa tulbure (32 fotograme); ochii fiului într-un prim plan (11 fotograme); apă tulbure (14 fotograme); fiul stînd pe marginea patului (16 fotograme); un plan apropiat, din spate, cu fiul sărind în sus (13 fotograme); un prim plan mare, de sus, cu o cănită pe masă, și o mînă ce se apropie să o apuce (9 fotograme); fiul într-un plan apropiat aruncînd

căniţa pe podea (21 fotograme); un plan apropiat al căniţei care se izbeşte de podea; alt plan al căniţei care se izbeşte a doua oară şi se rostogoleşte pînă se opreşte. Fiul izbeşte apoi în uşa celulei, din pură bucurie, pînă cînd gardianul se uită prin vizetă şi îi ordonă să înceteze.

Trecem acum la celula comună. Cîţiva prizonieri în grup, alţii singuri şi tăcuţi, cu gîndurile rătăcind. Vedem la ce se gîndesc; în cazul unuia, un cal care trage plugul pe pămîntul gras şi negru; un altul vede cu ochii închipuirii un copac în floare. Aflăm că oamenii plănuiesc o evadare în masă, « mîine în timpul plimbării ». Cuvîntul trece de la om la om. Ei smulg cărămizi din pereţi şi le ascund sub haine. Într-o altă scenă scurtă ni se arată muncitorii dintr-o fabrică locală, organizînd o demonstraţie de masă pentru a doua zi; dar ei sînt surprinşi de un informator, şi poliţia şi autorităţile militare încep să se pregătească la rîndul lor. În celulă, fiul citeşte un nou bilet: « Totul este pregătit pentru evadarea ta. Mîine vei fi din nou liber. Ei vin din toate părţile oraşului ». Scena se încheie cu o întunecare.

În ziua următoare mici grupuri de muncitori străbat oraşul către locul adunării, siluetele lor reflectîndu-se în băltoacele de pe drum. Gheaţa de pe rîu a început să crape şi blocuri mari alunecă încet la vale. De la fereastra închisorii, fiul priveşte zidul de sub el; un cadru cu apă clipocind, un altul — apă ţîşnind; în timp ce fiul priveşte printre gratii, clopotul închisorii anunţă ora de plimbare. Apare capătul unei scări alunecînd de-a lungul zidului. Un gardian ordonă fiului să coboare de la fereastră şi cînd acesta nu se supune, îl previne că va pierde plimbarea.

Prizonierii sînt conduşi în curtea închisorii, cîte unul în rînd; gheaţa pluteşte în josul rîului; procesiunea în mers a muncitorilor este văzută de sus, mişcîndu-se cu hotărîre înainte; din nou vedem gheaţa de pe rîu; din nou procesiunea. Prizonierii mărşăluiesc mohorîţi în jurul curţii, într-un cerc larg; unul după altul dislocă cu piciorul o piatră, cîte o piatră pînă cînd în cele din urmă unul dintre ei o poate lua neobservat. În biroul său, comandantul forţelor militare primeşte o notă de la şeful poliţiei: « Opriţi demonstraţia imediat »; el

dă un ordin; soldaţii ies din barăci alergînd, se aduc caii din grajduri, formele lor reflectîndu-se în băltoace; soldaţii încalecă. Vedere generală asupra oraşului pustiu şi cîteva prim planuri cu gheaţă crăpată, înălţîndu-se şi zdrobindu-se de stîlpii podului. Un cadru de sus, cu masa de gheaţă mişcîndu-se încet înspre aparat, urmat de un cadru similar, tot de sus, cu procesiunea ce se îndepărtează de aparat. O serie de vederi mai apropiate ne-o arată pe mamă mergînd în primele rînduri ale procesiunii, lîngă purtătorul placardei. Gheaţa de pe rîu freamătă; podul rămîne gol.

În curtea închisorii, prizonierii stau într-o atitudine de sfidare. Cînd un gardian se întoarce şi se îndepărtează, o cărămidă este azvîrlită şi încăierarea izbucneşte. Oamenii care sar peste porţile închisorii sînt împuşcaţi, alţii se retrag din faţa unui şir de gardieni trăgînd. Fiul izbeşte cu pumnii în uşa celulei, şi cînd un gardian vine să-l reducă la tăcere, reuşeşte să scape cu ajutorul unui alt prizonier şi fuge. În învălmăşeală manevrează în aşa fel încît să ajungă la zidul exterior, se caţără şi sare în stradă. Este urmărit pînă la rîu şi aleargă pe gheaţa mişcătoare, sărind de pe un sloi pe altul. Un gardian trage de pe mal, dar greşeşte ţinta. Un plan general ni-l arată ca o siluetă minusculă, departe pe gheaţă. Un plan mai apropiat îl arată căţărîndu-se pe marginea unui sloi, prăbuşindu-se şi zăcînd epuizat, cu capul aproape de apă. Urmează o serie de cadre arătînd alternativ demonstraţia muncitorilor înaintînd, cu mama în primele rînduri, şi blocurile de gheaţă purtate de apă. Vedem pe fiu ghemuindu-se pe un sloi cînd acesta se apropie de ţărm, apoi sărind şi căţărîndu-se pe mal. Cavaleria primeşte ordin de la ofiţerul comandant să pornească şi să treacă podul. Căţărîndu-se pe un gard, fiul vede manifestaţia înaintînd prin noroi (muncitorii sînt arătaţi din nou reflectaţi în bălţi şi băltoace). Aleargă să le iasă în întîmpinare, este primit cu entuziasm, apoi se întoarce să-şi întîmpine mama care luptă să ajungă la el prin mulţimea agitată. Se îmbrăţişează. În acest moment ofiţerul de cavalerie dă alt ordin; soldaţii, care au ajuns acum procesiunea, descalecă şi se aşază în formaţie de tragere. Mulţimea intră în panică. Soldaţii deschid focul. Cîţiva muncitori se prăbuşesc în noroi.

Ceilalți se risipesc. Fiul zace fără suflare în brațele mamei, împușcat în cap. Mama strigă, îi șterge sîngele de pe frunte și el alunecă neînsuflețit la pămînt. Soldații încalecă. Mama, rămasă singură cu morții și cu răniții, ridică drapelul roșu care zăcea alături. Se ridică în picioare și se întoarce către soldați. Ofițerul dă ordin de înaintare și caii în galop o calcă pe mama în picioare, în timp ce aceasta îi înfruntă sfidătoare, cu drapelul fluturînd în vînt. Secvența, și filmul, se încheie printr-un ultim cadru cu blocurile de gheață umflîndu-se, ciocnindu-se și cu o scurtă serie de cadre înlănțuite, cu coșuri de fabrică, turnuri și cupole, culminînd într-un cadru al drapelului fluturînd în soare.

Trebuie să subliniem din nou că într-o astfel de descriere este cu neputință transmiterea unei idei reale asupra mișcării atît înăuntrul fiecărui cadru cît și în trecerea de la un cadru la altul, mișcarea care constituie un element atît de important al filmului și care face din acest final un moment atît de tulburător. Totuși, deși imperfectă, descrierea pune în lumină libertatea poetică cu care Pudovkin combină cadrele pentru a construi o impresie emoțională complexă. Iată cum descrie el montajul unei părți din această secțiune: « Fiul se află în închisoare. Primește pe neașteptate un bilet strecurat pe furiș, în care i se spune că în ziua următoare va fi eliberat. Problema era cum să exprim filmic bucuria lui. Fotografierea unei fețe ce se luminează de bucurie ar fi fost plată și lipsită de efect. Arăt deci jocul nervos al mîinilor și un gros plan al părții de jos al obrazului: zîmbetul din colțurile gurii. Intercalez între aceste cadre un material variat — cadre cu riul umflat de apele primăverii, cu jocul razelor de soare răsfrînte în apă, păsări bălăcindu-se în iaz, și în sfîrșit un copil rizînd. Îmbinarea acestor imagini componente îmi dă expresia pe care o căutam, a « bucuriei prizonierului » [1].

Comparînd această descriere cu filmul însuși, facem imediat două constatări. În primul rînd, descrierea nu respectă exact

---

[1] *Film Technique*, p. XVII.

detaliile [1]; în al doilea rînd, şi mult mai important, Pudovkin nu pune de ajuns în valoare propria-i măiestrie; descrierea sa creează impresia că planurile riului, lumina soarelui şi copilul rizînd au fost introduse destul de arbitrar, aşa cum fuseseră introduse în *Octombrie* idolii şi statuile lui Napoleon. Canavaua filmică pe care a ţesut-o în realitate Pudovkin avea un desen mult mai complex, după cum arată analiza filmului. Toate imaginile pe care le foloseşte pentru a descrie bucuria prizonierului aparţin unei teme ce fusese introdusă anterior în mod cu totul natural, tema enunţată prin titlul « şi afară este primăvară ». Incontestabil, ele produc o impresie extrem de vie asupra emoţiilor diverse ce se nasc în mintea prizonierului în timp ce încearcă să asimileze neaşteptata veste că în ziua următoare va fi eliberat; dar capacitatea lor de a realizaaceastă impresie decurge în principal din faptul că sînt imagini cu care ne familiarizasem dinainte în film, pe care le asociem cu o anumită idee, ideea topirii zăpezilor, cu copiii şi animalele ieşind din nou la soare, şi lumea trezindu-se la viaţă o dată cu venirea primăverii.

Întreaga secţiune descrisă este construită de fapt prin împletirea mai multor linii distincte de acţiune sau de mişcare. Patru din aceste linii aparţin intrigii: evadarea şi întîlnirea dintre mamă şi fiu, răscoala generală din închisoare, demonstraţia muncitorilor şi acţiunea întreprinsă de armată pentru oprirea demonstraţiei. Dincolo de acestea, sînt alte două linii; în primul rînd, scenele generale de primăvară, apa torentelor şi a riurilor alergînd şi frămîntîndu-se, copii jucîndu-se şi rizînd, băltoacele din pămîntul noroios, cu reflectările lor; şi în al doilea rînd, ca element particular al ambianţei primăverii, blocurile de gheaţă plutind inexorabil în josul riului, uneori lent şi liniştit, alteori ciocnindu-se şi încălecîndu-se. Mişcarea secţiunii, în ansam-

---

[1] Este evident că Pudovkin scrie din memorie. Cei care au avut prilejul să revadă un film vechi şi să-l compare cu ceea ce îşi amintesc despre el ştiu că memoria poate să joace cele mai bizare feste impresiilor noastre vizuale. Dacă Pudovkin nu şi-a putut aminti exact detaliile unor cadre cărora în urmă cu trei ani le consacrase fără îndoială cea mai concentrată atenţie creatoare, ce putem cere atunci memoriei unui simplu spectator? Şi totuşi, o mare parte din istoria filmului şi o bună parte a criticii de film s-au bazat în întregime (şi pînă acum necesarmente) pe reamintirea unor impresii.

blu, se construiește din fuziunea acestor elemente secundare, confruntate între ele, relațiile lor reciproce fiind de o calitate foarte subtilă și variată. Cadrele primăverii, după cum am văzut, sînt reintroduse pentru a exprima bucuria prizonierului. Tema primăverii apare din nou în gîndurile celor închiși în celula comună; ea revine continuu în cadrele în care demonstranții și soldații se reflectă în băltoacele de pe drum. Blocurile de gheață de pe rîu, care sînt o prelungire naturală a temei primăverii, își asumă aproape imediat o importanță specială. Există o analogie, exprimată cu claritate, între mișcarea gheții și mișcarea demonstrației: ambele mișcări încep lent, ambele capătă treptat amploare, și la sfîrșit, așa cum blocurile de gheață se înalță și se zdrobesc de pilonii podului, tot astfel demonstrația întîlnește dezastrul la pod și se risipește în haos și confuzie. Dar gheața este totodată și un component firesc al cadrului, și deține o funcție reală în dezvoltarea intrigii; fiul se refugiază pe un sloi și este astfel purtat către o vremelnică adăpostire.

În sfîrșit, infiltrat în întreaga secțiune, există un curent subteran de speranță ce crește ferm și se încheie pe o notă de triumf. Material, totul este pierdut, prizonierii și muncitorii au fost zdrobiți, mama și fiul uciși; dar mai puternică decît dezastrul material este victoria morală. Ne aflăm aici la polul opus acelei « situații morbide» în care « cel care suferă nu-și găsește ușurarea în acțiune; în care starea continuă de suferință morală se prelungește fără a cunoaște alinarea printr-o întîmplare, în speranță sau în rezistență; în care totul trebuie îndurat, și nimic nu este de făcut» [1]. Aici, suferința morală, deznădejdea din prima parte a filmului își găsesc rezolvarea în acțiune, o acțiune violentă și impetuoasă. Și din nou repetarea ideii de primăvară eliberată din încleștarea iernii își joacă rolul de reprezentare, indicînd de data aceasta tema majoră.

În numeroase scrieri despre film pare să existe ideea că metoda selecționării și combinarea cadrelor în vederea sugerării

[1] Matthew Arnold: *The Choice of Subjects in Poetry* (prefața la *Poems*, 1853). Tocmai o astfel de « situație morbidă» despre care vorbește Matthew Arnold se poate găsi în filmul lui von Sternberg, *Îngerul Albastru*, Germania, 1931, în care Emil Jannings și Marlene Dietrich jucau rolurile principale.

unei relații, fie ea de asemănare sau contrast, de simbolism alternativ sau de figurare subtilă, a fost inventată de ruși; acest lucru este inexact. Ea era implicită încă de la început în teoria montajului. Pudovkin a dat metodei numele, « montaj asociativ» însă metoda însăși a fost preluată de la Griffith. Se elogiază, de exemplu, pe drept cuvînt asprul rechizitoriu pe care-l face Pudovkin războiului modern în *Sfîrșitul Sanct Petersburgului*, prezentînd în montaj încrucișat două scene paralele, una în care oamenii luptă și mor în noroaiele frontului, și alta în care financiarii isterici se agită în țară, la bursa aflată în panică; dar în esență același procedeu fusese folosit de Griffith în urmă cu doisprezece ani, în povestea modernă din *Intoleranță*, tratînd despre nedreptatea socială. El punea în lumină situația muncitorilor, obligați doar la o strictă supraviețuire, punînd-o în contrast cu cadrele care înfățișau pe patronii invitați într-un salon somptuos la un banchet bogat. Într-adevăr, filmul *Intoleranță*, în ansamblul său, este un bloc masiv de montaj asociativ, în care alternează patru teme pentru a construi un atac îndîrjit împotriva intoleranței de-a lungul vremurilor.

Aceasta nu înseamnă totuși că am nega existența unor deosebiri foarte nete între operele lui Griffith și filmul mut sovietic. Există în primul rînd o radicală deosebire de concepție. În timp ce Griffith era un romantic și un idealist, supraviețuitor arhaic al unei epoci pe cale de dispariție, regizorii sovietici erau realiști sociali, impregnați de cele mai avansate idei politice și sociale ale timpului lor. Atitudinea lor față de viață era dinamică, analitică, mai puțin convențională. Ei au acceptat principiile tehnice fundamentale stabilite de Griffith, dar prelucrîndu-le și ducîndu-le la concluzia lor logică. Ei le-au folosit în mod mai lucid și mai deliberat, cu mai multă îndrăzneală și libertate. În timp ce Griffith pare să fi gîndit mai ales în termenii scenei și ai relației între scenele dramatice, regizorii sovietici tindeau să gîndească mai mult în termenii relației dintre cadrele separate, dintre fragmentele de acțiune, pentru a exprima implicații, comentarii, idei, nuanțe de semnificație. Ei au fost preocupați, după cum am văzut, de posibilitățile pe care le oferea faptul că îmbinarea între două cadre făcea posibilă crearea unui *tertium quid*, un al treilea ceva, care nu

este prezent în nici unul din cadrele luate separat, şi care este în acelaşi timp ceva mai mult decît suma lor.

Este posibil ca ei să fi dus această preocupare pînă la exces, în teorie cel puţin dacă nu şi în practică; este evident că atunci cînd Pudovkin pretinde că « orice obiect filmat dintr-un punct de vedere dat şi arătat spectatorilor pe ecran este doar un *obiect mort*, chiar dacă el s-a mişcat în faţa aparatului», şi că « numai dacă este prezentat ca parte din sinteza unor imagini vizuale diferite şi separate, poate el dobîndi viaţă filmică » [1], el îşi susţine teza pînă la absurd. « Eroarea constă, a concedat ulterior Einsenstein, în faptul că se pune accentul principal pe posibilităţile juxtapunerii, în timp ce se acordă mai puţină atenţie problemei de a se *analiza materialul* care se juxtapune ». [2]

Totuşi, opera şcolii sovietice a exercitat o influenţă profundă asupra istoriei ulterioare a cinematografului. Într-un moment cînd exista intrucîtva pericolul ca adevărata semnificaţie a descoperirilor lui Griffith să se piardă, în parte poate pentru că ele nu fuseseră niciodată expuse explicit — chiar propriile sale filme Griffith le realiza de obicei « în cap », fără un scenariu scris — şi cînd montajul intrat pe alte mîini, începuse să degenereze într-o simplă îmbinare mecanică a unor bucăţi de film, ruşii au atras în modul cel mai senzaţional atenţia asupra faptului că, în esenţă, montajul echivala cu un mod de tratare a realităţii, sau mai curînd, o imitare a procesului prin care noi intuim realitatea. În timp ce Griffith însuşi pare să fi considerat montajul doar ca un ajutor foarte eficace pentru reprezentarea pregnantă a unei ficţiuni dramatice, montajul reprezintă pentru ruşi însăşi esenţa muncii creatoare în film, un proces de analiză şi de sinteză care în mod ideal trebuia completat încă în etapa scenariului, înainte de a se fi turnat un singur metru de peliculă.

Această concepţie despre montaj era foarte deosebită de sensul ce i se dădea în studiourile noastre comerciale, unde termenul desemna numai procesul de asamblare, tăiere şi îmbinare fizică a unor benzi de film, proces în care monteurul se angaja după

---

[1] Vezi mai sus, pp. 94—95

[2] *The Film Sense*, Faber and Faber, London, 1943.

terminarea turnării, avînd de multe ori ca principal obiect camuflarea greşelilor şi ineficienţelor acumulate pe parcursul etapelor anterioare ale producţiei. Pentru a se deosebi deci concepţia despre montaj a regizorilor ruşi, s-a introdus în limba engleză termenul rus de *montage*, dîndu-se unei idei exotice, un termen exotic. Totuşi, *montage*, după cum a arătat Ivor Montagu în traducerea volumului lui Pudovkin *(Film Technique)* este pur şi simplu cuvîntul francez pentru montajul comercial obişnuit, pe care ruşii îl preluaseră la rîndul lor. Din nefericire, luat în primire drept cuvînt de ordine de către pseudo-intelectuali, el a fost folosit în mod atît de excesiv şi cu atît de puţină înţelegere, încît atît termenul cît şi valoroasa idee pe care o reprezenta au căzut în dizgraţie, în special în rîndurile tehnicienilor de film, el fiind astăzi foarte rareori folosit[1].

Am analizat, pînă aici, relaţia între cadrele succesive numai din punct de vedere al conţinutului. Dar cadrele pot fi legate şi din punct de vedere al desenului lor vizual şi al mişcării. Vom încerca să explicăm mai bine importanţa acestui aspect formal, apelînd din nou la o paralelă literară. În nuvela *Markheim*, Robert Louis Stevenson relatează cum Markheim ucide pe un bătrîn anticar în prăvălia sa, şi apoi, chinuit de conştiinţă, îşi mărturiseşte crima. Arta cu care Stevenson construieşte atmosfera, şi care constituie succesul povestirii, este ilustrată de descrierea scenei imediat următoare morţii bătrînului anticar:

> « Timpul avea în prăvălia aceea cîteva duzini de voci mici, unele solemne şi încete aşa cum se cuvenea vîrstei lor înaintate; altele sprintene şi grăbite. Şi toate numărau secundele într-un cor de tic-tacuri amestecate. Apoi, zgomotul paşilor unui băiat alergînd apăsat pe pavaj acoperi aceste voci şi-l trezi pe Markheim la realitatea locului în care se afla. Privi împrejur îngrozit. Luminarea era pusă pe tejghea, şi flacăra se clătina solemn în curent; şi prin această mişcare neînsemnată, întreaga încăpere se umplea de o forfotă tăcută şi unduia

[1] De observat totuşi că termenul *montage* este folosit de tehnicienii de film americani pentru a indica o succesiune de cadre rapidă, impresionistă, legată uneori prin înlănţuiri, voleuri şi alte efecte optice.

ca o mare; umbrele lungi clătinau din cap, petele grele de întuneric creşteau şi scădeau ca într-o respiraţie, chipurile din portrete şi zeităţile chinezeşti tremurau şi se clătinau ca imaginile reflectate în apă. Uşa interioară rămăsese întredeschisă şi scruta această lume a umbrelor cu o fişie prelungă de lumină, ca un deget întins».

Avem aici, am putea spune, un fragment desăvirşit de scenariu de film, o serie de imagini vizuale pregnante, o serie de sunete sugestive, reclamînd cu impetuozitate să fie filmate şi înregistrate. Totuşi, dacă acest lucru s-ar realiza, şi la un mod oricit de fidel, o anumită *calitate* prezentă în originalul literar ar lipsi cu desăvirşire din versiunea filmică. Este o calitate ce aparţine cuvintelor în sine, desenului de sunete şi de accente ritmice, interacţiunii subtile a subtonurilor de asociaţie rezultînd din aranjamentul lor. Sugerînd atmosfera pe care dorea să o creeze, aspectul formal al ordinei cuvintelor deţinea pentru Stevenson aceeaşi importanţă ca şi aspectul logic şi gramatical.

Funcţia oricărei arte figurative, la nivelul cel mai înalt, este de a comunica experienţa artistului, adică reacţia sa, ca personalitate completă, faţă de o situaţie dată, reală sau imaginară. Fiind vorba de reacţia unei personalităţi complete, ea nu este numai intelectuală, numai emoţională sau numai senzuală; ci un amestec din toate trei. Cînd W.B. Yeats spune în *The Lake Isle of Innisfree:*

« I hear lake water lapping with low sounds by the shore »[1], nu urmăreşte numai să ne dea o descriere, o imagine a poetului stînd în ascultare; creînd anumite relaţii sonore formale, şi îndeosebi prin utilizarea aliterativă a consoanei „l", el încearcă în plus să creeze pentru noi sunetul apei, întărind astfel afirmaţia de natură intelectuală a cunoaşterii („Aud apele lacului") cu impresia senzorială ce o însoţeşte; şi evocă totodată, prin cadenţa ritmică a versului, şi o reacţie emoţională.

Forma şi conţinutul sînt tratate uneori ca două noţiuni distincte, ca şi cînd un artist ar putea înfrumuseţa conţinutul

[1] Aud apele lacului clipocind cu sunete lungi lîngă mal.

adăugindu-i « formă » sau şi-ar concentra atenţia asupra formei în dauna conţinutului. O atare concepţie este cu totul greşită. Dacă sînt deosebite ca aspect, ele sînt separabile în esenţă. Forma este ea însăşi o calitate a conţinutului şi, cu cît conţinutul unei declaraţii poartă o sarcină mai înaltă, cu atît este mai probabil că va avea un caracter mai formal. A distruge forma unui vers înseamnă a răpi poeziei partea cea mai vitală a conţinutului ei.

Tocmai această calitate, utilizarea formală a sunetului şi a ritmului în proză şi în versuri, a compoziţiei şi a culorii în pictură, a mişcării în dans, a ritmului şi a desenului sonor în muzică, este aceea care formează caracteristica distinctivă a artei şi care îi conferă permanenţa. Desigur, în forma cea mai pură ea se găseşte în muzică, dezbărată, de obicei, de orice semnificaţie figurativă.

Schopenhauer este, cred, acela care a observat o dată că « toate artele aspiră către condiţia muzicii »; acelaşi lucru îl avea în gînd şi Charles Marriott vorbind despre tablouri, într-o emisiune radiodifuzată la B.B.C.: « orice imagine spune o poveste, dar orice imagine cîntă şi o melodie».

Dacă pretenţia filmului de a i se recunoaşte statutul de artă este întemeiată, sîntem îndreptăţiţi să cerem ca el să posede, asemenea tuturor artelor mai vechi, potenţe formale caracteristice, proprii; şi putem presupune că acesta este argumentul determinant care influenţează, în mod conştient sau nu, pe mulţi dintre cei care îi neagă dreptul la acest statut. Dacă este adevărat că muzica, versurile şi compoziţia picturală pot fi introduse într-un film, ele nu sînt totuşi inerente mijlocului de expresie cinematografic. *Henry V* realizat de Sir Laurence Olivier a fost o excelentă versiune filmată a piesei, dar singură măreţia versurilor shakespeariene, chiar rostite de actorii cei mai mari, nu este suficientă pentru a constitui un *mare film* în sensul adevărat al cuvîntului. Şi, adaptînd o remarcă despre teatru a lui Jean Cocteau, ceea ce se cere nu este poezie *în* film, ci poezie *a* filmului.

Există un element care pentru creatorul de film să corespundă cu ceea ce este desenul şi culoarea pentru pictor, masele solide

pentru sculptor, sunetele melodioase pentru compozitor, sunetele articulate in cuvinte și in accente pentru scriitor și poet? Răspunsul este fără indoială — *mișcarea*. Creatorul de film dispune de imagini, dar imaginile sint mobile, iar mișcarea, după cum vom vedea in capitolul despre operatorie, este elementul cel mai important al compoziției lor; el dispune de sunet, dar și aici, după cum vom vedea in capitolul despre muzica de film, ceea ce leagă sunetul și elementul vizual intr-o singură unitate formală este ritmul filmului ca artă a mișcării. Luat separat, cuvintul «mișcare» poate fi insă derutant dacă nu precizăm de la inceput că este vorba de *mișcare filmică*, adică mișcare dirijată și modelată prin mijloacele cinematografului; baletul, de pildă, este o artă a mișcării, dar simpla inregistrare cinematografică a unui balet nu constituie și operă de artă cinematografică.

Mișcarea inăuntrul cadrului constituie, desigur, o parte importantă din mișcarea filmului in intregul său, și nici nu este limitată numai la mișcarea subiectului. Ea poate rezulta din mișcarea aparatului de filmat, poate fi accelerată sau incetinită prin modificarea vitezei de funcționare a aparatului, poate să fie prezentă numai in mod potențial, in compoziția unui cadru a cărui dinamică se naște din utilizarea unor diagonale ascuțite, a unui racursiu accentuat, a unui contrast puternic in iluminare. Oricare i-ar fi sursa insă, mișcarea dinăuntrul cadrului dobîndește o importanță formală doar in măsura în care contribuie la lărgirea și completarea desenului de mișcare creat in relațiile de la un cadru la altul. În acest desen al mișcării, chiar cadrul static și compoziția statică — chiar și acel *rigor mortis* al imaginii fixe — își pot găsi un loc.

S-ar putea asemăna filmul cu un gen de balet, dar in timp ce la spectacolul de balet de pe scenă spectatorul urmărește imobil desenul de mișcare desfășurat in fața sa, filmul antrenează în mișcare insăși gîndirea spectatorului, eliberată prin montaj de inerția fizică. Fiind totodată și un poet al filmului, creatorul de film poate discerne un ritm subteran pulsind în prozaica, haotica mișcare exterioară a evenimentelor și poate impărtăși spectatorului propria-i experiență, asemenea oricărui artist.

Dacă începînd de la D. W. Griffith toți marii regizori de film au avut, cel puțin în mod instinctiv, conștiința acestei posibilități, acela care a demonstrat, în teorie și în practică, înțelegerea întregii sale importanțe, a fost Eisenstein. Secvența răscoalei și secvența scărilor din Odesa în *Crucișătorul Potiomkin*, secvențele procesiunii religioase și a separatorului de smîntînă în *Linia generală*, sau ridicarea podului mobil în *Octombrie*, sînt tot atîtea exemple strălucite în care construirea unor relații calculate exact între desenul, mișcarea și durata unor cadre succesive, au conferit vitalitate și pregnanță relației lor figurative. Bogăția desenului lor suportă analiza cea mai detaliată.

Din nefericire, este practic cu neputință să definim în cuvinte calitatea exactă din care rezultă adevărata valoare a unei astfel de opere. Am certitudinea că dacă problema mișcării a fost atît de grav neglijată în scrierile teoretice despre film, faptul se datorează dificultății de a se descrie mișcarea și relațiile ei în termeni preciși, precum și faptul că nu dispunem pentru mișcare de un sistem de notație analog celui de care dispune muzica. Singura formă de ilustrare posibilă în domeniul filmului, și anume fotografia, agravează chiar această tendință, datorită caracterului ei în întregime static. Nu văd o soluție în acest sens, în afară de a cere celor ce studiază să nu se mulțumească cu simpla citire a cărților de film, ci să profite de orice prilej pentru a studia filmele direct pe ecran. Multe din filmele clasice vechi ce-și au locul necontestat în istoria filmului pot fi vizionate actualmente în cadrul asociațiilor cinematografice, al cluburilor și organizațiilor educative, și chiar de către persoanele particulare care posedă un aparat de proiecție pentru format redus.

Dacă, și sînt pe deplin convins, opera lui Eisenstein indică neîndoielnic calea spre dezvoltarea unei adevărate arte a filmului, această cale nu a fost urmată. Departe de a-și desăvîrși controlul asupra mișcării, filmul în general a pierdut mult din intuiția pe care o manifestase inițial pentru mișcare în perioada sa mută. Neglijarea virtuală a problemei mișcării de către scriitorii și criticii de film, despre care am vorbit, poartă și ea o parte din răspundere. În principal însă cauza pare să fie asociată cu dezvoltarea sunetului și cu puternica

tentație ce i-a urmat, de a utiliza în mod abuziv cuvintele sub formă de dialog sau comentariu, și de-a adapta pentru ecran piesele sau romanele; ea tentează în multe cazuri pe producători să ocolească problemele artei adevărate și să dea o falsă aparență de artă filmelor, recurgînd la versuri și la muzică.

Alt factor îl constituie poate și marea complexitate a metodelor de producție actuale. Dacă, și sînt convins de asta, o operă de artă trebuie să fie în esență expresia unui artist individual, atunci creatorul de film ar trebui în mod ideal să-și poată reprezenta mental o succesiune de imagini și de sunete pe un ecran imaginar și să le materializeze într-un scenariu, avînd certitudinea că vor fi reproduse direct în felul în care și le-a imaginat. Acest lucru este imposibil datorită situației de fapt. Între scrierea scenariului unui film și proiectarea lui în final, pe ecran, intervin în mod necesar toate celelalte procese de producție. Cu cît organizarea producției este mai complicată, cu atît devine mai dificilă stăpînirea procesului de către o singură persoană, și cu atît mai puține șansele ca filmul să ajungă pe ecran în concepția lui originală, afară de cazul că are un caracter relativ simplu și stereotip; și, din nou, cuvîntul vorbit are cele mai multe șanse să rămînă nealterat.

Chiar filmele sonore semnate de Eisenstein sînt mult mai statice față de operele sale mute, deși în cazul său există poate alte rațiuni care justifică schimbarea. Experiențele sale în domeniul esteticii filmului au fost înfrînate, se pare, de campania inițiată în Uniunea Sovietică împotriva formalismului în artă, în prima parte a anilor treizeci. La aceasta se referă poate Eisenstein cînd spune, scriind despre primele sale preocupări cu privire la relațiile dintre cadre:

> «Criticii mei nu au pierdut prilejul să prezinte aceasta ca o lipsă de interes față de *conținutul* cadrelor de film, confundînd *cercetarea* aspectului izolat al unei probleme, cu atitudinea cercetătorului față de redarea realității» [1].

În ultimii săi ani, Eisenstein a fost preocupat de ideea că «montajul» este un proces care se prelungește, dincolo de

---

[1] *The Film Sense*, p. 19.

asamblarea unor imagini şi a unor sunete, în fiecare sector al creaţiei de film, el interesînd compunerea povestirii, compoziţia părţilor constitutive din fiecare fotogramă, scrierea dialogului şi chiar interpretarea unui personaj de către actor.

Este neîndoielnic că filmul nu se mai poate întoarce total la vechea tehnică a filmului mut care datorită lipsei sunetului era constrîns, chiar la nivelul lui cel mai bun, să recurgă la procedee pe care le considerăm astăzi depăşite şi chiar puţin ridicole. Nu este însă mai puţin adevărat că în perioada mută, în mîinile lui D. W. Griffith, Pudovkin şi Eisenstein, filmul s-a aflat mai aproape de statutul de artă autonomă decît în cele mai multe din filmele realizate de atunci. Chiar după apariţia sunetului, filmul rămîne în mod esenţial o artă vizuală, şi problema majoră, de ordin tehnic, ce trebuie să-l preocupe pe creatorul de film contemporan este de a găsi un stil capabil să îmbine cele mai bune elemente ale filmului mut cu atributele specifice ale sunetului.

Influenţa teoriilor şi metodelor cinematografului mut sovietic este foarte evidentă astăzi în stilul impresionist al filmului documentar, în care asamblarea diverselor cadre şi a materialului lor, luat, în aparenţă sau efectiv, din viaţa reală, urmăreşte să contureze o afirmaţie sau o constatare generalizată. Pericolul acestui stil impresionist constă în faptul că, neexistînd o relaţie de conţinut clar definită între un cadru şi altul, ci numai o relaţie generală de subiect, filmul este susceptibil să devină haotic şi confuz, lipsit chiar de sens, afară de cazul că între cadre există relaţii formale puternice aşa cum există, de exemplu, în filmul lui Ruttmann, *Berlin.*

Influenţa creatorilor ruşi în domeniul montajului se poate regăsi şi în anumite utilizări date imagisticii filmice în care asocierea cadrelor are scopul să sugereze analogii vizuale. Într-unul din primele filme ale lui Anthony Asquith, *Cottage on Dartmoor* (Casa din Dartmoor) de exemplu, un prizonier evadat care a reuşit să scape de urmărire înţelege deodată că viaţa nu merită să fie trăită, chiar în libertate, fără femeia pe care o iubeşte. El se întoarce din drum şi începe să alerge către casa în care trăia iubita sa. Un ofiţer îl vede profilîndu-se pe cer, pune arma la umăr şi trage. Rănit mortal, prizonierul, cu un

ultim și deznădăjduit efort, se prăbușește peste ușa casei, și în acel moment se intercalează prin montaj cadrul unui val zdrobindu-se de stînci. Procedeul conferă un spor de vehemență și intensitate ultimei mișcări a prizonierului înainte de moarte.

Sînt totuși încredințat că imagistica și simbolismul de acest gen sînt mult mai eficiente atunci cînd cadrele juxtapuse fac parte în mod firesc din fondul filmului și nu sînt introduse arbitrar așa cum au fost introduse în exemplul citat. Să ilustrăm această afirmație printr-un al doilea exemplu luat din același film. Personajul principal, bărbier, este chinuit de gelozie deoarece fata pe care o iubește este îndrăgostită de un client al său. Bărbierind într-o zi pe acest client, el îl amenință ținîndu-i briciul lîngă gît, pentru a-l înspăimînta. Fata, care se găsește alături, intervine brusc, o scurtă luptă are loc, cîteva obiecte cad și deodată rămîn cu toții încremeniți de spaimă. În acest moment ni se arată planul apropiat al unei sticle răsturnate pe dușumea, iar din gîtul îngust al sticlei se scurge încet un lichid negru care formează o baltă pe podea. Nu este nevoie să ni se spună că clientul a fost rănit cu briciul. În acest caz sticla aparține organic scenei, ea fiind unul dintre obiectele lovite și doborîte în timpul încăierării, și în același timp oferă regizorului tocmai imaginea necesară în acel moment. Aș afirma că acest gen de imagistică (din care un alt exemplu l-am văzut în cadrele exprimînd bucuria prizonierului în *Mama* de Pudovkin) este mai eficace decît primul, nu numai prin dificultatea realizării dar și pentru că mediul filmic, fiind în esență vizual și fotografic, necesită un nivel mai înalt de realism obiectiv decît celelalte arte figurative. Aceasta înseamnă că ori de cîte ori regizorul de film prezintă o scenă reală într-o manieră realistă, el va trebui să obțină impresiile dorite folosind cît mai mult cu putință elemente care există în realitatea dată. Această cerință nu are intenția de a descuraja imaginația, ci dimpotrivă; imaginea introdusă arbitrar constituie o eludare lesnicioasă a problemei. Semnul distinctiv al stilului cinematografic de bună calitate, ca și în cazul stilului literar, este obiectivitatea.

6. UTILIZAREA SUNETULUI

Ochiul, despre care spunem că e fereastra sufletului, este principalul mijloc prin care înţelegerea poate aprecia în modul cel mai deplin şi mai bogat infinitele opere ale naturii; iar urechea este al doilea, căci ea capătă importanţă prin faptul că aude lucrurile pe care ochiul le-a văzut.

LEONARDO DA VINCI

Celor ce-au trăit marile zile ale filmului mut şi le privesc şi astăzi ca virsta de aur a cinematografului, este bine să li se aducă aminte că în generaţia celor care au astăzi sub patruzeci de ani, puţini mai păstrează amintirea clară a filmelor mute vizionate. Pentru aceştia filmul a fost întotdeauna un spectacol ce putea fi nu numai văzut dar şi auzit. Dacă deci accidentul istoric care a dat elementului vizual prioritatea dezvoltării a justificat pînă acum prioritatea ce i se acordă şi în consideraţie, a sosit momentul, într-adevăr, să se restabilească echilibrul. Dacă filmul sonor aşa cum îl cunoaştem astăzi s-a născut în anul 1926, dorinţa de a da filmului glas este la fel de veche ca şi filmul. De fapt, ea este chiar mai veche; căci Edison a descoperit mai întîi, în 1877, cum să înregistreze şi să redea sunetul cu ajutorul Fonografului său, şi tocmai succesul Fonografului i-a sugerat ideea de a-i adăuga fotografia în mişcare. În 1891 el a inventat Kinetoscopul, un aparat la care cîte o singură persoană putea privi nişte fotografii în mişcare, Kinetoscopul fiind combinat apoi cu Fonograful, pentru a da naştere Kinetofonului.

În anul 1896, Charles Pathé la Paris şi Messter în Germania au făcut diverse încercări de a combina noul inventatul cinematograf cu gramofonul berlinez. Această idee a primit un nou impuls în anul 1908, cînd societatea engleză Warwick a introdus

Cinephone-ul, urmat curind de Vivaphone-ul Hepworth și Chronophone-ul Gaumont, bazate toate pe principiul vizionării de filme însoțite de plăci de gramofon și incorporind anumite dispozitive mecanice menite să asigure sincronismul celor două elemente. Două îngrădiri împiedicau aceste sisteme să devină ceva mai mult decît o noutate atrăgătoare; volumul sunetului produs de gramofonul obișnuit era insuficient, și metodele de sincronizare erau imperfecte.

O linie de cercetare mai fructuoasă a urmat Eugène Lauste, care în 1906 a înregistrat în Anglia primul brevet pentru sistemul său de înregistrare fotografică a unor vibrații sonore direct pe peliculă, sistem care asigură automat sincronismul perfect. Dezvoltarea acestei idei, combinată cu dezvoltarea paralelă a sistemelor electrice de amplificare a sunetului, a făcut posibil filmul sonor modern. Ceea ce a decis în ultimă instanță nașterea lui a fost hotărîrea societății Warner Brothers, care, confruntată cu diminuarea beneficiilor, și-a asumat riscul de a miza pe noutatea reprezentată de sunet. Primul film sonor de lung metraj, *The Jazz Singer* (Cîntărețul de jaz), produs de această societate în 1927 a repurtat un succes atît de răsunător încît în răstimpul a cîteva luni industriile cinematografice de pretutindeni au dezvăluit o adevărată năvală pentru utilarea de studiouri și cinematografe cu echipament sonor, iar pînă în 1929 perioada filmului mut era virtualmente încheiată.

Sunetul adăuga filmului o dimensiune nouă, un nou spor de realism. Acum nu se vedea numai un om vorbind și cîntînd, dar se putea auzi în același timp și ce spunea sau cînta, și totul corespunzînd perfect cu mișcarea buzelor. Dacă se trîntea o ușă, izbitura se auzea la momentul oportun. Dacă un cîine lătra, se auzea lătratul sincronizat perfect cu mișcarea fălcilor. Dacă actorul izbea un vas, se auzea căderea și zornăitul sticlei sparte exact în momentul cînd atingea podeaua. Era miraculos, era de necrezut. După cum spectatorii din 1896 fuseseră emoționați la ideea că imaginile se mișcau cu adevărat și se arătaseră mulțumiți să urmărească lucruri atît de simple cum erau un tren intrînd într-o gară sau muncitori ieșind dintr-o fabrică, tot astfel în primele zile ale filmului sonor erau încîntați mai ales de faptul că sunetul era realist și sincronizat perfect cu

acțiunea. Firește, producătorii au exploatat această curiozitate din plin. Sunetul a fost utilizat fără discriminare și, ori de cîte ori era posibil, în sincronism direct cu imaginea; și întrucît tocmai în vorbire se putea desfășura sincronismul în modul cel mai avantajos, «filmul vorbit sută la sută» a devenit filmul zilei.

Dar filmele astfel lucrate aveau prea puțin merit artistic și rămîneau mult sub nivelul unui film mut chiar moderat. În primul rînd, libertatea cu care se folosise în filmul mut imaginea vizuală a dispărut dintr-o dată în bună parte. Scenariul filmului părăsise termenii imagistici și căpătase aspectul unor lungi pasaje de dialog, ca piesele de teatru, și aceasta impunea îngrădiri severe distanței pe care se mai putea deplasa aparatul de filmat; căci pentru a se auzi clar cuvintele, ascultătorul nu trebuie să fie prea depărtat, și într-un film «ascultătorul» este observatorul imaginar reprezentat de aparatul de filmat. Variația unghiurilor aparatului și libertatea de montaj au fost la rîndul lor reduse substanțial, deoarece riscau să distragă atenția de la dialog, care deținea rolul principal, și aceasta ar fi fost incompatibil cu importanța dată sincronismului. Pe scurt, «filmul sută la sută vorbit» a însemnat o întoarcere la stilul monoton și afectat al reproducerilor cinematografice după piese teatrale, cum se obișnuia între 1908 și 1914, cînd filmul bîjbîia încercînd să se descopere pe sine.

În afară de aceasta, ceea ce se cîștiga în schimb prin sincronism, era neglijabil. Un cadru dintr-un film mut putea să arate un ciine care latră; adăugarea sunetului lătratului aduce fără îndoială un spor de realism, dar nu ne spune nimic mai mult decît știusem înainte, și nu adaugă nimic forței expresive a imaginii; ciinele continuă să rămînă numai un ciine care latră. Chiar dialogul era utilizat adesea pentru a spune în cuvinte ceea ce filmul mut fusese în stare să exprime la fel de bine numai prin imagini. Imaginea unui părinte mînios arătînd ușa fiului său rătăcitor nu devine mai semnificativă dacă i se adaugă cuvintele: «Pleacă și să nu mai calci niciodată pragul acestei case». Într-un astfel de caz imaginea mută poate fi chiar mai impresionantă decît dacă i se adaugă un text vorbit.

Criticii mai rafinați nu au întîrziat să condamne aceste erori, unii reacționînd chiar printr-un atac direct împotriva sunetului în sine, considerîndu-l ca un pas înapoi. Arta, argumentau ei, se dezvoltă tocmai pentru că trebuie să lupte împotriva limitărilor inerente ale mijlocului de expresie respectiv și orice spor de realism (ca, de exemplu, vopsirea sculpturilor în culori realiste) este însoțit în mod necesar de o pierdere estetică. Ei profetizau cu pesimism apariția finală a unui film capabil să reprezinte atît de perfect viața reală și senzațiile ei încît ar deveni cu totul inutilizabil pentru scopurile artei. Un ecou al acestor profeții a răsunat din nou la apariția filmului în culori, și va răsuna fără îndoială, încă o dată, cînd va apărea filmul stereoscopic. Asemenea atacuri însă sînt și neputincioase și neîntemeiate; căci dacă ar fi valabile, atunci s-ar putea condamna prin același argument și adăugarea mișcării la fotografie, și deci însăși nașterea filmului, iar cinematograful ar trebui să fie un mediu mult mai puțin expresiv și mai sărac în resurse decît fotografia, ceea ce este — evident — un nonsens. Un spor de realism duce obligatoriu, bineînțeles, la dispariția anumitor îngrădiri care puteau fi utilizate înainte cu mult succes (comparați observațiile despre *Ladies in Retirement* — p. 58) dar el aduce cu sine totodată, prin compensație, un nou domeniu de selecție și, într-adevăr, alte îngrădiri, proprii lui.

Asemenea aparatului de filmat, microfonul este și el neselectiv. După cum am văzut, aparatul de filmat înregistrează fără discriminare tot ce cuprinde unghiul său de vedere; dar noi putem îmbina cu ajutorul montajului cadre pe care aparatul le-a înregistrat din diferite poziții, reproducînd impresiile unui observator care ar privi pe rînd într-o direcție sau în alta. În mod analog, microfonul captează fără discriminare orice sunet aflat în raza sa de acțiune. Putem noi, și în acest caz, să reproducem impresiile unui observator selectiv, tăind și îmbinînd mecanic diverse bucăți de bandă sonoră? Pudovkin a experimentat această metodă în filmul său *Dezertorul*, cu rezultate impresionante. Metoda nu se pretează însă la aplicări generale, pentru simplul motiv că mecanismul auzului diferă de mecanismul vederii.

Cînd am examinat modul în care privim, am apelat la descrierile unor romancieri. Să încercăm să vedem în ce măsură ne pot ajuta ei în problema auzului.

În romanul lui Tolstoi *Război şi Pace* unul din personajele principale, Pierre, este obligat să asiste la executarea prin împuşcare a unui grup de cinci oameni. Moartea ultimului executat, un tînăr muncitor, este descrisă în felul următor:

> «Comanda trebuie să fi răsunat, şi după aceea salva celor opt muschete. Dar Pierre, oricît s-ar fi străduit să şi le amintească mai tîrziu, nu auzise nici cel mai slab sunet de împuşcături. El a văzut numai pe băiatul de la fabrică prăbuşindu-se deodată pe spate, peste frînghii, a văzut sîngele curgînd din două locuri, a văzut frînghiile liberîndu-se de greutatea trupului şi pe flăcău stînd aşezat, cu capul înclinat nefiresc şi un picior îndoit sub el».

Partea care ne atrage atenţia în această descriere, din punctul de vedere care ne interesează, o constituie cuvintele: «dar Pierre. . .nu auzise nici cel mai slab sunet». «Comanda trebuie să fi răsunat, şi după aceea salva celor opt muschete», şi aceste sunete trebuie să fi ajuns la urechile lui Pierre, dar, îngheţat de oroarea priveliştii, el *nu a auzit* nimic.

O clipă de gîndire ne va convinge că acest lucru, departe de a fi neobişnuit, face parte din experienţa noastră cotidiană — face parte de fapt, din mecanismul normal al auzului. La un moment dat, timpanul meu poate primi un număr de sunete considerabil de mare, lucru pe care-l pot confirma dacă îmi întrerup în mod conştient activitatea şi le ascult; dar rareori sînt conştient de mai mult de unul sau două din aceste sunete ce mi-au atras atenţia, sau către care îmi îndrept atenţia în mod deliberat, iar uneori se poate să nu aud nimic. Chemarea depărtată a cucului pentru un ţăran, zgomotul tumultuos al circulaţiei pentru orăşean, deşi clar audibile, pot rămîne cu totul neauzite dacă spiritul nostru este captat de un alt sunet, de altă priveliştе sau de alt gînd. Personal, îmi amintesc perfect de bine că în copilărie mă cufundam atît de adînc într-o lectură captivantă, încît nu auzeam niciodată cînd eram strigat; aceasta nu din indiferenţă sau din

neatenție, ci pur și simplu pentru că nu auzisem, intr-atît de total era concentrată atenția mea, intr-o singură direcție. În schimb, dacă atenția noastră este disponibilă, creierului i se pot impune zgomotele incidentale, cele mai felurite, rezultatul fiind distragerea de la lectură sau de la altă activitate pe care o indeplinim; intr-o sală de bibliotecă in care domnește liniștea, fișiitul hîrtiei sau ticăitul unui ceasornic pot fi uneori mai tulburătoare decit zgomotul asurzitor al unei uzine lucrind sub presiune.

În cazul ochiului, atenția noastră se deplasează de la un subiect la altul după cum privim aproape sau departe, intr-o direcție sau in alta. Chiar faptul că privim un punct anumit exclude posibilitatea de a privi un altul, nu numai mental, ci și fiziologic; dacă privesc inainte, este o imposibilitate fizică să văd ce se găsește în urma mea, și invers. În cazul urechii insă, toate sunetele aflate in raza de audibilitate pătrund in urechile noastre neincetat, și sint susceptibile de a fi auzite; un proces de selecție pur mental decide ce sunete vom auzi efectiv, permițind trecerea anumitor sunete și interzicind-o altora, interzicind eventual toate sunetele, in funcție de preocupările ce ne reținatenția in acel moment. Fenomenul se petrece ca și cind intre ureche și gîndirea conștientă s-ar afla un dispozitiv automat de comandă sonoră, care ar separa sunetele incidente ingăduindu-le unora să ne parvină clar și puternic, altora mai slab iar altora de loc, echilibrul intre acestea modificindu-se neincetat, in funcție de reacția — imediată și sensibilă — a comenzilor la fluctuațiile de atenție ale creierului.

Să ne adresăm acum lui Dickens pentru un alt citat. În *Bleak House*, personajul principal, Esther Summerson, insoțită de doi prieteni, Richard și Ada, face o vizită unei oarecare Mrs. Jellyby, care este atit de preocupată de indatoririle ei publice, incit își neglijează căminul și o familie numeroasă. Iată un fragment din descrierea făcută de Esther despre această vizită:

> « Urcind pe scară ne-am izbit de cîțiva copii, pe care cu greu i-am evitat pe intuneric; și cînd am ajuns in sfîrșit in prezența doamnei Jellyby,

unul din sărmanii micuți a și căzut cu mare zgomot — pe un palier întreg (după cum a răsunat). Doamna Jellyby, a cărei față nu oglindea de loc stinghereala pe care noi n-o puteam împiedica să ni se arate pe față, în timp ce capul bietului copil înregistra printr-o bufnitură trecerea la fiecare treaptă — Richard spunea mai tîrziu că numărase șapte, plus una pentru palier — ne-a primit cu calmul cel mai desăvîrșit.

Camera, care era încărcată de hîrtii și ocupată aproape în întregime de o masă mare de scris pe care domnea aceeași dezordine, era, trebuie să spun, nu numai foarte neprimitoare, dar și foarte murdară.

Am fost obligați să luăm cunoștință de acest lucru prin intermediul vederii, în timp ce cu auzul urmăream pe bietul copil ce se rostogolise pe scări: cred că ajunsese în bucătăria din dos, unde se pare că cineva îl sugruma».

În această descriere Esther vorbește despre unele lucruri pe care le vede și despre altele pe care le aude; totuși, după cum ea însăși arată, o serie de impresii senzoriale sînt cu totul independente de celelalte. Ea observă fața netulburată a doamnei Jellyby, consternarea de pe fețele lui Richard și Ada, camera încărcată de hîrtii, dar ceea ce aude este cu totul altceva: « Eram obligați să luăm cunoștință de acest lucru prin intermediul vederii, în timp ce, cu auzul, urmăream pe bietul copil ce se rostogolise pe scări».

Și în acest caz, experiența descrisă este departe de a fi neobișnuită. Se întîmplă frecvent să constatăm că privim la un lucru în timp ce ascultăm sunete provenind dintr-o sursă cu totul diferită; dacă lucrurile se petrec astfel, menținerea continuă a sincronismului de-a lungul întregului film, departe de a fi realistă, va produce un efect artificial. Procedeul de a asocia liber sunetul și imaginea, a juxtapune în anumite cazuri un sunet la o imagine cu totul diferită, se apropie mai mult de adevărul vieții; în plus, el permite ca sunetul și imaginea să se completeze reciproc, și să nu se repete pur și simplu. Arnheim citează ca exemplu un moment din filmul

Men Behind Bars (Oameni după gratii) de Paul Fejos; imaginea arată deținuții in capela închisorii, trecindu-și din mină în mină armele în umbra stranelor, în timp ce sunetul însoțitor îl constituie vocea preotului rostind « Să nu ucizi» [1].

Astfel, spre deosebire de criticii ce condamnau introducerea sunetului considerind-o un regres, ajungem la concluzia că dacă filmul « sută la sută vorbit» era rudimentar și neartistic, aceasta se datora nu unui exces de realism, ci dimpotrivă, excesului de artificialitate. Se ignora faptul că în procesul auzului noi efectuăm neincetat o selecție inconștientă în masa nediferențiată a sunetelor ce acționează asupra timpanelor noastre; și, în al doilea rînd, dacă foarte adesea un sunet ne face să întoarcem privirea către sursa din care provine, percepînd astfel sunetul concomitent cu sursa lui, la fel de frecvent se întîmplă ca, ascultînd un sunet, să privim la un lucru cu totul diferit.

A utiliza cu pricepere și imaginație sunetul în film înseamnă a pune în valoare tocmai acești factori și, după cum am văzut în capitolul « Uneltele cineastului», metodele de înregistrare a sunetului nu ridică nici un obstacol pentru o atare utilizare liberă și selectivă: dimpotrivă ele îi sînt deosebit de bine adaptate. Cu ajutorul pupitrului de comandă pentru reînregistrare și postsincronizare, adică înregistrînd mai multe coloane sonore separate și reînregistrîndu-le ulterior pe o bandă sonoră finală, creatorul de film poate compune orice ansamblu de sunete pe care și-l poate imagina. Și în al doilea rînd, întrucît imaginea și sunetul sînt înregistrate pe pelicule separate și pot fi manipulate independent, creatorul poate obține orice relație între ele, în orice punct ar dori. Într-adevăr, acționînd comenzile de volum ale aparatului de reînregistrat, mărind și reducînd volumul sunetului pentru fiecare bandă și menținînd echilibrul constant între sunetele simultane pe măsura înregistrării lor pe banda finală combinată, inginerul de sunet poate fi foarte bine asemănat cu acel control automat al sunetului pe care l-am presupus că ar lega urechea de gîndirea conștientă; creierul căruia i

[1] Rudolf Arnheim, *Film*, Faber and Faber, London, 1933, p. 25.

se supune şi la ale cărui comenzi de atenţie reacţionează este acela al regizorului filmului, prin ai cărui ochi publicul trebuie să vadă, şi prin ale cărui urechi trebuie să audă.

La analiza montajului imaginii vizuale, am constatat că principiul fundamental şi determinant era concepţia despre aparatul de filmat ca un observator ce ar privi prin ochii regizorului. Registrul acestei puteri de percepere a observatorului, precum şi întinderea şi complexitatea a ceea ce regizorul înzestrat cu fantezie poate revela, au crescut substanţial o dată cu intervenţia sunetului, dat fiind că observatorul a devenit acum şi un ascultător. Dar ceea ce aude trebuie să îmbogăţească şi să se adauge la ceea ce priveşte, şi nu să se mulţumească numai să repete.

O utilizare deosebit de eficace a sunetului s-ar putea cita din filmul *La Bête humaine* (Bestia umană) de Jean Renoir, adaptat după o povestire de Emil Zola, care tratează despre o formă de manie sexuală manifestată prin pofta de a ucide. Mecanicul Jacques Lentier (interpretat de Jean Gabin) este îndrăgostit de o tînără femeie căsătorită, Severine Robaud (interpretată de Simone Simon). Pentru a putea fugi împreună, amanţii plănuiesc să-l ucidă pe soţ, dar în momentul decisiv eroul nu se poate decide să-şi înfăptuiască planul. Dezamăgită de această lipsă de curaj, Severine îl părăseşte şi urmează o perioadă de înstrăinare între ei. Dezamăgit şi nefericit, Jacques se duce într-o seară la balul organizat de lucrătorii feroviari şi o găseşte pe Severine dansînd cu un bărbat mai tînăr. Jacques se apropie de ea şi o conduce pe verandă unde să poată sta de vorbă; aflînd că femeia încă îl mai iubeşte, încearcă să o convingă să plece împreună, dar ea îi răspunde că fuga ar fi inutilă, deoarece soţul ei ar găsi-o oriunde s-ar ascunde. Severine părăseşte sala de dans şi se întoarce acasă, în locuinţa ce se află dincolo de calea ferată.

Jacques o urmează şi îi declară că este hotărît să-l ucidă pe soţ. Ea încearcă să-l convingă să renunţe, dar el rămîne neclintit, scoate din scrin revolverul lui Robaud şi îl încarcă. Un zgomot pe scări îi face să creadă că Robaud se întoarce acasă, şi cei doi aleargă la uşă. În timp ce se îmbrăţişează pentru a-şi da curaj, paşii trec mai departe către etajul supe-

rior; nu fusese Robaud. În timp ce Jacques continuă să o îmbrățișeze pe Severine, mania sadică pe care este convins că a moștenit-o se trezește cu forță nestăpînită și degetele i se încleștează în jurul gîtului femeii. Severine se smulge din mîinile lui și fuge în dormitor, el o urmează și în cele din urmă o ucide; se aud numai strigătele ei înăbușite prin ușa deschisă și zărim forma lui aplecată brutal asupra ei. Întreaga scenă din apartament este jucată în tăcere, cu excepția celor cîteva cuvinte rostite între ei, a pașilor de pe scări și a strigătelor femeii.

Revenim pentru o clipă în sala de dans, unde un tenor cîntă o baladă despre o tînără fată care a suferit din dragoste. Revenim la apartament, unde Jacques se îndepărtează încet de corpul Severinei și se reazimă de bufetul din salon, obosit și dezgustat de el însuși, cu patima secătuită. Dar cîntecul tenorului nu încetează să se audă, după cum ne-am fi putut aștepta, o dată cu revenirea în apartament, ci dimpotrivă, continuă și în acest cadru fără să piardă nimic din volum. Procedeul folosit este foarte eficace din punct de vedere dramatic și totodată justificat psihologic: este dramatic eficace deoarece cîntecul contribuie la destinderea puternicei tensiuni emoționale acumulată pe parcursul scenei omorului, iar cuvintele baladei constituie un comentariu ironic la oribilul destin al Severinei; el este corect psihologic deoarece (putem presupune), muzica orchestrei de dans și cîntecul fuseseră tot timpul audibile în apartament, dar personajele (și de asemenea spectatorul), absorbiți la început de așteptarea neliniștită și apoi de luptă și de omor, nu fuseseră conștienți de ea, așa cum Pierre din romanul lui Tolstoi nu percepuse salva celor opt muschete. O dată cu omorul comis, ucigașul trebuia să devină inevitabil conștient de tăcerea teribilă din încăpere și numai atunci spiritul rău, nemaifiind obsedat de un singur scop, ci destins, eliberat de concentrare, putea să perceapă cîntecul în mod conștient. Astfel se explică faptul că auditorul poate să accepte, și chiar acceptă cu ușurare, un acompaniament muzical care în prima parte a scenei din apartament ar fi constituit numai un factor de distragere supărător.

Relația justă între imagine și sunet în film a fost comparată cu relația care există între părțile unui duet muzical; nici una din părți nu este completă în sine, în timp ce executate împreună ele se combină pentru a crea o compoziție completă. Se va observa totuși că în cazul filmului, cele două părți nu au importanță egală. În mod normal, elementul vizual al unui film sonor deține prima importanță, în sensul că susține o parte mai mare a semnificației totale. Faptul nu este surprinzător; în ultimă instanță privirea este simțul uman cel mai important, omul primind prin intermediul ochilor mai multe informații despre lumea înconjurătoare decît prin intermediul auzului. Acest fapt prezintă o importanță particulară dacă îl referim la utilizarea dialogului în filmul sonor.

În piesa de teatru dialogul este totul, acesta fiind chiar mijlocul de expresie cu care operează dramaturgul. Și întrucît s-a constatat că este profitabil și lesnicios să se adapteze pentru ecran piesele de teatru, iar scenariștii netalentați găsesc că este mai ușor să scrie în formă literară decît în formă vizuală, multe filme sînt concepute și ele, în principal, în termeni de dialog; fantoma filmului «sută la sută vorbit» mai bîntuie și astăzi studiourile de film. Totuși, chiar după intervenția sunetului, filmul rămîne în primul rînd un mediu vizual și nu există în general nici o justificare care să permită vorbirii să-și asume alt rol decît acela de element subordonat; ea nu domină necontestat nici pe bandă sonoră, ci trebuie adesea să cedeze locul sunetelor naturale și zgomotelor sau muzicii. Dacă în piesa de teatru dialogul este un mediu convențional în care trebuie să se exprime totul și să se facă aproape totul, în filmul sonor dialogul poate să fie folosit într-o manieră cu totul naturală; în unele porțiuni ale filmului se cere un anumit volum de dialog, în altele el va fi redus sau chiar monosilabic, în timp ce în altele va trebui eliminat cu totul, semnificația fiind redată în întregime prin acțiune. Urmează de aici că un scenariu al dialogului în care nu apare nici o indicație despre acțiune, va fi, în ansamblu, neinteligibil.

Am vorbit pînă acum numai despre utilizarea naturalistă a sunetului; cu alte cuvinte, am luat în considerare numai sunetele prezentate ca parte naturală a scenei și care ar putea

fi auzite de orice persoană pe care ne-am imagina-o situată în locul aparatului de filmat. Dar sunetul poate fi folosit și în scopul de a ne transmite o anumită impresie despre starea de spirit a unui personaj; acest lucru se realizează fie cu ajutorul unor sunete ce nu pot fi concepute ca făcînd parte organică din scenă, fie prin fățișă deformare a sunetelor naturaliste. Un exemplu ne va edifica.

În filmul *Scarlet Street* (produs în S.U.A. în 1944 și regizat de Fritz Lang), Edward G. Robinson joacă rolul unui contabil vîrstnic, Chris, care se ruinează din pasiune pentru o femeie de nimic. Aflînd că femeia nu dorise decît banii lui, o ucide, și lasă ca prietenul ei, Johnny, să fie judecat și condamnat pentru omor. Chris se refugiază într-un oraș îndepărtat unde închiriază o cameră într-o pensiune, dar nu poate fugi de propria sa conștiință. În timp ce o reclamă luminoasă se stinge și se aprinde intermitent, el aude vocea femeii răsunînd din diferite colțuri ale camerei și strigînd numele lui Johnny. Chris încearcă să acopere această voce, își astupă urechile, dar vocea continuă să răsune pe jumătate stinsă pînă cînd Chris încearcă să se spînzure.

Dacă în anumite cazuri sunetul folosit într-un mod nenaturalist poate fi eficace, el cere să fie tratat cu cea mai mare atenție pentru a nu apărea stîngaci și forțat. În filmul francez *Beethoven*, de exemplu, regizorul Abel Gance reprezintă primul semnal al surdității compozitorului printr-un puternic sunet vibrant, ce trebuie interpretat, se presupune, ca un zgomot ce i-ar răsuna acestuia în cap; o dată cu trecerea la cadrul unui mic păstor care-l privește, sunetul se stinge, pentru a reîncepe de îndată ce Beethoven apare din nou în cadru. În altă parte, în același film, vedem și auzim un cerșetor cîntînd la vioară pe stradă; Beethoven, surd, intră în cadru și pe măsură ce se apropie de cerșetor, sunetul viorii se stinge, deși în imagine cerșetorul continuă să cînte; sunetul reîncepe după ieșirea din cadru a compozitorului. În ambele cazuri efectul este forțat și neconvingător.

Introducerea unor efecte sonore nenaturaliste într-o bandă sonoră concepută în ansamblu în termeni naturaliști, obligă pe spectator la o schimbare a punctului de vedere, o dată cu

trecerea de la o categorie la alta. În porțiunile naturaliste punctul său de vedere rămîne obiectiv, în timp ce în porțiunile nenaturaliste el este solicitat brusc să privească acțiunea prin ochii unuia din personaje. O atare transpunere cere să fie stabilită clar și motivată corect, pentru ca spectatorul s-o înțeleagă și să fi fost pregătit să o aștepte. Arnheim citează [1] un exemplu care ar putea ilustra cele spuse mai sus. În schița a ceea ce ar fi trebuit să devină primul său film sonor, *Viața este frumoasă*, Pudovkin prevedea scena următoare: ni se arată o femeie luîndu-și rămas bun într-o gară de la soțul ei. Deodată își amintește că trebuie să-i spună ceva, dar nu mai știe anume ce. Încercînd agitată să-și adune gîndurile, femeii i se pare că trenul a pornit. Se aude șuierul locomotivei și pufăitul aburilor crescînd în tărie și în viteză, și gîndurile i se învălmășesc cu totul. Totuși, în timp ce aceste sunete sînt redate în banda sonoră, imaginea de pe ecran arată că de fapt trenul continuă să rămînă pe loc; zgomotele sînt produse numai de imaginația ei alarmată. Întrucît în cele din urmă proiectul a fost realizat ca film mut, nu putem judeca eficacitatea acestei scene. Descrierea ne lasă totuși să bănuim că cineva care nu ar fi cunoscut intenția autorului putea interpreta foarte ușor zgomotele pornirii trenului ca fiind un sunet de fond naturalist venind de undeva din gară, și astfel semnificația s-ar fi pierdut cu totul.

În primul film sonor al lui Alfred Hitchcock, *Blackmail* (Șantaj), găsim un exemplu clasic de sunet nenaturalist utilizat cu succes. În atelierul unui pictor, o fată îl ucide pe acesta în legitimă apărare, cu un cuțit de tăiat pîine. Ea rătăcește toată noaptea pe străzi și se strecoară acasă în zori, exact înainte de a i se descoperi lipsa. La micul dejun fata este nervoasă și distrată; întîmplarea din noaptea precedentă împreună cu lipsa de somn au dus-o într-o stare vecină cu isteria. O vecină guralivă vine în vizită la părinți. Ea știe o seamă de amănunte despre crimă, relatate în toate ziarele de dimineață. Cu vocea ascuțită și metalică vorbește despre cuțitul găsit. Din nou pomenește cuvîntul «cuțit». Tatăl cere

[1] În *Film*, Faber and Faber, London, 1933, p. 266.

fetei să taie pîine: un plan apropiat arată privirea cuprinsă de teroare care-i luceşte în ochi. Sporovăiala femeii a devenit un murmur continuu în care, la intervale, se aude clar un singur cuvînt: «cuţit...cuţit...cuţit». Fata întinde mîna către cuţit, şi în momentul cînd îl atinge se aude deodată, strigat puternic, cuvîntul «cuţit». Cuţitul îi scapă din mînă cu un zdrăngănit, şi în tăcerea care urmează, toţi o privesc uimiţi.

Ar fi destul de justificat să se afirme că în cazul de faţă avem de-a face nu cu o simplă deformare, ci cu un exemplu abil de selecţionare a sunetului; cuvîntul «cuţit» este fără îndoială un element firesc în scenă, şi este admisibil că el poate capta atît de mult atenţia fetei încît să-i izgonească din minte orice receptivitate pentru restul convorbirii, atingînd intensitatea maximă în momentul cînd mîna ei atinge efectiv un cuţit. Dar adevărata explicaţie a reuşitei acestui procedeu este faptul că ansamblul acţiunii imediat premergătoare, lupta fetei cu pictorul, crima, rătăcirea prin noapte şi în sfîrşit (şi cel mai important), patetica şi deznădăjduita ei străduinţă de a părea firească într-o lume în care fiecare mişcare şi fiecare sunet a devenit ameninţarea unei justiţii răzbunătoare, a construit o atare senzaţie de tensiune încît întreaga simpatie a spectatorului se îndreaptă către fată, într-atît încît se situează efectiv, de la început, pe punctul ei de vedere, şi astfel acceptă această atitudine subiectivă în mod cu totul firesc şi fără nici un efort.

Totuşi, în ce mă priveşte, în ciuda acestui exemplu din *Şantaj* (şi s-ar putea cita şi multe altele la fel de eficace) rămîn la convingerea că rezultatul obţinut prin selecţionarea şi îmbinarea unor imagini şi sunete aparţinînd circumstanţelor reale ale scenei dispune de o forţă de convingere substanţial mai mare decît rezultatul elaborat al unor efecte sonore introduse artificial. În *Bestia umană* de exemplu, cîntecul tenorului aduce o contribuţie cu atît mai mare la eficienţa scenei, cu cît intervenţia lui nu este arbitrară şi intenţionată, ci face parte din fondul real al scenei, producîndu-se (literalmente) în momentul psihologic.

Dacă ar trebui să justific prejudecata mea faţă de sunetul nenaturalist, m-aş găsi probabil în oarecare dificultate. Noi

nu protestăm cînd Virginia Woolf scrie în *Night and Day* [1]: «În urechile Cassandrei zumzetul vocilor din salon răsuna ca o acordare de instrumente orchestrale»; sau cînd Kenneth Grahame descrie în *The Wind in the Willows* [2] cum Şoarecele de Mare ispiteşte cu călătoriile sale pe Şoarecele de Apă, spunînd: «Şi taifasul, minunatul taifas curgea înainte mereu — sau era numai vorbă sau devenea cîntec — psalmodierea marinarilor cînd ridicau ancora şiroind de apă, zumzet sonor de odgoane în vîntul biciuitor din Nord-Est, baladă de pescar adunîndu-şi năvoadele în asfinţit sub cerul de caisă, corzi de ghitară şi mandolină din vreo gondolă sau un caiac?», A refuza categoric creatorului de film o libertate de expresie similară, ar fi desigur absurd şi nu intenţionez, fără îndoială, să merg atît de departe; se poate spune cel mult că sunetul nenaturalist trebuie utilizat cu multă prudenţă într-un film narativ conceput în totalitate în termeni naturalişti. Aceasta deoarece mediul cinematografic este un mediu naturalist şi nu unul convenţionalist; este un mediu direct, nu unul indirect; el îşi face reprezentarea nu prin descriere, ci prin realizarea unor imagini şi sunete reale. Or, în mod normal, impresiile noastre subiective şi cele obiective sînt de intensităţi considerabil diferite; ele există, am spune, pe planuri diferite, şi niciodată nu vom confunda imaginea mentală a unui scaun sau a unui sunet cu scaunul real sau sunetul real (afară de cazul, bineînţeles, în care mintea noastră se află într-o stare anormală). În mediile indirecte, cum este literatura, pot exista indicii pentru această diferenţiere între obiectiv şi subiectiv, şi dacă ele nu există, cititorul face el însuşi, în mod automat, corecţia necesară. În film această adaptare se face cu mult mai multă greutate, de vreme ce tot ceea ce se vede sau se aude pe ecran se află pe un acelaşi plan de realism.

Această observaţie nu este valabilă pentru toate genurile de film. În filmele documentare sunetul a fost folosit în multe cazuri cu deplină libertate şi tot atît succes. *Cable Ship* de exemplu, realizat de Stuart Legg pentru secţia cinematografică a

---

[1] Ziua şi noaptea.
[2] Vîntul în sălcii.

G.P.O. [1], se imparte in trei secţii. Secvenţa introductivă prezintă centrala internaţională telefonică din Londra, unde operatorii stabilesc contactele cu regiunile cele mai depărtate ale lumii. Urmează apoi partea principală a filmului, în care ni se arată activitatea de pe vasul de control, controlul cablurilor submarine pentru detectarea defecţiunilor şi remedierea lor. În sfirşit, în secvenţa de incheiere, vedem din nou operatorii la tabloul de comandă, dar ceea ce auzim nu sint vocile lor ca în prima secvenţă, ci sunete aparţinînd secvenţei de pe vasul de control, scrîşnetul vinciului, şuierul ascuţit al sirenei, vocile tehnicienilor. În realitate, filmul intreg este un exemplu de retorică filmică. Avem la inceput enunţarea numărul unu, apoi enunţarea numărul doi, şi în sfirşit, într-un fel de peroraţie filmică, cele două enunţări sint îmbinate cu scopul de a sugera o concluzie generală, şi anume faptul că temelia, am spune, acestui vast sistem de comunicaţie internaţională telefonică o constituie veghea şi munca continuă a lucrătorilor de pe vasele de control.

Între sunetele nenaturaliste există două forme ce merită o atenţie specială, şi anume comentariul şi muzica de film. Ambele sint convenţii acceptate şi se admite în general că ele se află pe un plan cu totul diferit de acela al elementelor figurative ale filmului. Muzica de film constituie un subiect de o importanţă care necesită o discuţie separată, astfel încît pentru moment ne vom ocupa numai de comentariu.

Comentariul este folosit aproape exclusiv ca procedeu explicativ, fie că este descriptiv, didactic, umoristic sau retoric. În consecinţă, utilizarea lui se limitează în principal la grupul filmelor informative în care intră jurnalul de actualităţi, filmul educativ, filmul de turism, cronica, documentarul şi filmul de propagandă. Marea tentaţie căreia îi cedează prea adesea filmele de acest gen este aceea de a spune aproape totul prin intermediul comentariului, lăsînd imaginii o sarcină neînsemnată. Deşi excelente, filmele din seria *March of Time*

[1] General Post Office Film Unit. După desfiinţarea EMB (British Government Empire Marketing Board) nucleul său cinematografic a trecut la Departamentul Poştelor, asigurîndu-se astfel continuitatea mişcării documentariste promovate de Grierson. N.T.

(Mersul timpului) păcătuiau flagrant în acest sens și o critică similară se poate aduce multor altor filme documentare. În ultimă instanță, astfel de filme sînt uneori aproape ca niște lecții ilustrate, ilustrarea vizuală fiind în unele momente de o înaltă eficacitate, iar în altele o simplă umplutură. Există mai multe cauze, uneori chiar inevitabile. În primul rînd, ne-am deprins și am fost educați să ne exprimăm în termeni literari atît în vorbire cît și în scris, și este deci mai ușor pentru un scenarist neversat, fie el tehnician profesionist, fie (cum s-ar putea întîmpla) specialist în subiect, expert în propriul său domeniu dar novice în film, să-și exprime ideile în termeni literari; exprimarea lor în termenii vizuali ai cinematografului necesită o pregătire specială și un înalt grad de imaginație vizuală. În al doilea rînd, un film care intenționează să prezinte un argument sau să urmărească o serie de dezvoltări faptice este obligat uneori, pentru a fi complet, să cuprindă un domeniu pentru care nu poate găsi un material vizual satisfăcător. În al treilea rînd, dacă este vorba de un film finanțat de un minister, de o organizație publică sau de o întreprindere comercială, și scenariul trebuie aprobat înainte de începerea producției, este de multe ori mai ușor să se obțină aprobarea pentru un scenariu literar în care conținutul este expus integral în comentariu, decît pentru un scenariu foarte tehnic pe care comanditarii l-ar înțelege cu greu.

Ținînd seama de toate acestea totuși, rămîne faptul că elementul vizual al filmului este acela care exercită cea mai adîncă și mai durabilă impresie asupra majorității spectatorilor și că filmele cele mai eficiente sînt cele ce se adresează în primul rînd ochiului și numai în al doilea rînd urechii.

În multe filme documentare s-au făcut experimentări interesante în ce privește utilizarea comentariului. În *The World Is Rich* (Lumea e bogată) și *Land of Promise* (Pămîntul făgăduinței), Paul Rotha a aplicat o metodă liberă și vie prin care un mare număr de voci dezvoltă ideea centrală sub forma unui dialog, comentatorul, experții și membrii reprezentativi ai comunității întrerupîndu-se unii pe ceilalți, punînd întrebări, contrazicîndu-se și vorbind pe rînd. În *Night Mail* (Poșta de noapte), *Our Country* (Țara noastră) și documentarele americane

ale lui Pare Lorentz s-a făcut încercarea de a se utiliza versul, dar credem că este mai indicat să ne ocupăm de aceste experimente în capitolul consacrat muzicii de film.

S-au făcut periodic experimentări în direcţia folosirii comentariului ca elemente ale filmului de ficţiune. *Gold Is Where You Find It* (Aurul este acolo unde îl găseşti), film în tehnicolor realizat de Michael Curtiz, relatează povestea rivalităţii dintre pionierii în căutare de petrol şi fermierii al căror pământ este degradat de aceştia. Filmul începe în maniera unor cronici de actualitate cu cadre din regiunile petrolifere americane, însoţite de un comentariu despre condiţiile în care a început prospectarea petrolului. Alte filme, ca *Our Town* (Oraşul nostru) în regia lui Sam Wood, folosesc aşa numita metodă a *narării*, în care se consideră că povestea este relatată de unul dintre personaje, de obicei un personaj de importanţă secundară în film; la început, şi poate de cîteva ori pe parcursul filmului, vedem pe narator vorbind; în alte momente filmul devine în întregime naturalist, pot exista eventual şi alte porţiuni intermediare, în care ni se arată acţiunea, dar auzim cuvintele naratorului care devin astfel, de fapt, o formă de comentariu.

Ar fi absurd să descurajăm atari experimente sau să încercăm să limităm în vreun fel ceea ce Charles Morgan, scriind despre arta povestitorului, a denumit «libertatea de atac» [1], dar trebuie spus totuşi că aceste încercări de folosire a comentariului în filmele de ficţiune nu au fost încununate de prea mult succes. Este greu de văzut ce se cîştigă prin comentariu pentru a echilibra ceea ce se pierde în mod inevitabil; căci pierdere într-adevăr există şi natura ei o indică acelaşi Charles Morgan:

> «. . .Există sute de metode prin care se poate trata un subiect sau o scenă.
> Pentru a trece de la una la cealaltă trebuie să sacrificăm ceva din consistenţa iluziei; dacă este smuls violent şi frecvent de la un punct de vedere la altul, cititorul ar putea înceta să se mai lase vrăjit; acesta este riscul inerent în. . . exercitarea . . . „libertăţii de atac"».

[1] *The Central Tradition*, eseu publicat în «The Sunday Times» din 21 şi 28 aprilie 1946.

O varietate de comentariu utilizată relativ rar, deşi posedă numeroase posibilităţi, este monologul interior, care ne lasă să auzim gîndurile unui personaj al filmului, ca şi cînd ar fi rostite cu voce tare. Entuziasmat la un moment dat de această posibilitate, Eisenstein a declarat că « ADEVĂRATUL MATERIAL PENTRU FILMUL SONOR ESTE, BINEÎNŢELES, MONOLOGUL» [1]. Presupunînd că nu este vorba de o traducere greşită şi nici de o glumă, trebuie să acceptăm afirmaţia ca pe un exces trecător al unui mare artist şi teoretician al filmului. Deşi intenţiona să experimenteze monologul intr-o versiune cinematografică a romanului lui Theodore Dreiser *An American Tragedy* (O tragedie americană) care urma să fie produsă la Hollywood de „Paramount", scenariul propus de el a fost respins şi filmul n-a mai fost realizat [2]. Judecînd după ultimele sale filme, *Aleksandr Nevski* şi *Ivan cel Groaznic*, entuziasmul său pentru monolog a dispărut intre timp.

Unul dintre puţinele filme care au utilizat totuşi monologul interior, este un film de scurt metraj, *Low Water* (Ape scăzute), realizat de Arnot Robertson şi H. E. Turner în 1937. Un marinar fără angajament, care pierduse aproape orice speranţă de a mai găsi de lucru stă pe chei şi priveşte fără ţintă în apă. Căpitanul unui mic vas îl cheamă şi-i propune o cursă de probă ca şef de echipaj. Întrucît alţi membri nu există în echipaj, înseamnă de fapt că trebuie să manevreze vasul singur. În timp ce străbate vasul luînd în primire fiecare sarcină, el simte cum îl părăseşte curajul. De luni întregi nu mai mîncase cum se cuvine; este slăbit, şi-a pierdut îndeminarea; e sigur că nu va fi în stare să-şi facă bine munca. La întoarcerea în port se pregăteşte să părăsească vasul şi să pornească din nou în căutare de lucru, cînd deodată, spre marea sa bucurie, căpitanul îi oferă un angajament permanent. Pe această notă de speranţă se termină filmul. Principalul element în banda sonoră este vocea marinarului care dă glas gîndurilor sale, mai întîi de deznădejde, apoi de tristeţe şi umilinţă pentru slăbiciunea şi

[1] *Close-Up*, iunie 1933, p. 120–3.

[2] Vezi *The Film Sense* de S. M. Eisenstein, p. 171, unde apare un extras din scenariu.

neîndeminarea lui şi, în sfîrşit, de euforie. Contrastul între sunetul vocii grave, intime, relaxate, pe de o parte şi cadrele însăşi, detaşate şi obiective, pe de altă parte, conferă filmului o calitate cu totul neobişnuită.

Nu este lipsit de interes, de asemenea, să amintim că două filme engleze bine cunoscute şi care s-au bucurat de un mare succes la vremea lor, *The Seventh Veil* (Al şaptelea văl) şi *Brief Encounter* (Scurtă întîlnire), au fost concepute în esenţă în formă de monolog. În ambele cazuri, o mare parte a acţiunii descrise în monolog era reprezentată, bineînţeles, în mod normal.

Dacă privim în urmă drumul pe care l-am parcurs, constatăm că natura mediului filmic ni s-a dezvăluit în elementele ei principale. Filmul este un mediu care întruneşte fragmente de imagini vizuale mobile înregistrate şi fragmente de sunete înregistrate, ce pot fi îmbinate în orice ordine posibilă, care să aibe o semnificaţie pentru mintea omenească. Ele pot fi îmbinate în scop narativ (în acest caz mintea urmăreşte şi ascultă), sau în scopul de a indica o anumită relaţie (mintea judecă şi comentează), sau de a prezenta o viziune generalizată despre un subiect (mintea reflectează), sau chiar asociaţia liberă de idei efectuată în subconştient (mintea visează). Cu alte cuvinte, orice asociaţie de impresii vizuale sau sonore, posibilă în orice condiţii pentru creierul omenesc, poate fi reprezentată în film. Această compoziţie de imagini în mişcare şi de sunete poate fi astfel dispusă, încît să creeze spectatorului impresia continuă că ar intra şi ar ieşi dintr-o succesiune de evenimente, apropiindu-se uneori pentru a examina un lucru, retrăgîndu-se alteori pentru a privi ceva, urmărind o siluetă ce se depărtează pe un coridor, plimbîndu-şi privirea de-a lungul unei scări; dintr-o multitudine de sunete posibile, reale sau imaginare, el desprinde pe rînd cînd un sunet, cînd altul. Ori de cîte ori într-un film ceva pare stîngaci, abrupt sau fără sens, faptul se datorează numai împrejurării că gîndirea spectatorului a fost iritată, derutată sau frînată.

Dintre toate persoanele angajate în producţia unui film, scenaristul, regizorul şi monteurul sînt implicaţi în modul cel mai direct şi mai imediat în procesul realizării. Poate este

greşit să enumerăm astfel trei persoane distincte deoarece, după cum am văzut, cele trei funcţii pot fi deţinute de o singură persoană; şi în orice caz, cele trei contribuţii nu pot să fie egale, unitatea de intenţie şi de efect a filmului nu poate fi realizată decît cu condiţia ca o singură gîndire să domine în munca creatoare, şi aceasta este de obicei gîndirea regizorului.

O dată cu apariţia sunetului, munca regizorului de film a pierdut o parte din libertatea *fizică* de care se bucurase în zilele filmului mut, cînd filme întregi erau turnate « din cap » şi se puteau modifica radical la montaj, după terminarea filmărilor. Cu alte cuvinte, el nu mai poate jongla astăzi cu bucăţile de celuloid, aşa cum îşi îngăduia altădată. Complexitatea producţiei unui film sonor pretinde o pregătire foarte atentă şi detaliată. Volumul de lucru consacrat scenariului este cu mult mai mare, iar după definitivarea lui şi începerea filmărilor, există mai puţină toleranţă pentru modificări şi pentru improvizaţie.

Aceasta nu înseamnă că filmul în sine ar fi suferit vreo schimbare fundamentală, ci numai că sarcina efortului creator a trecut de la fazele de filmare şi de montaj, asupra fazei scenariului. Dacă regizorul este preocupat de reuşita filmului său, şi dacă se consideră într-adevăr coordonatorul şi creatorul lui principal, el este obligat să-l conceapă în termenii cei mai exacţi încă din primele faze ale producţiei; este şi motivul pentru care el participă, inevitabil, la procesul scrierii scenariului. El va efectua în imaginaţia sa un proces care este concomitent de analiză şi de sinteză, şi care constă în a diviza fiecare scenă în fragmente ce ar putea fi denumite « de observaţie » şi în a alege dintre ele pe acelea care, combinate, vor transmite imaginea exactă pe care doreşte să o transmită. Am putea spune că filmarea şi montajul filmului trebuie să fi fost efectuate în prealabil în mintea regizorului, înainte de a se turna un metru din filmul propriu-zis.

Dacă însă regizorul se mulţumeşte să fie numai un interpret, scenaristului îi revine o însemnătate corespunzător mai mare. În toate cazurile însă, contribuţia monteurului este astăzi mai mică decît altădată. Într-adevăr, chiar dacă poate aduce im-

bunătăţiri substanţiale in problemele de detaliu, el nu mai dispune de posibilitatea de a influenţa concepţia principală care a stat la baza scenariului şi a filmării. Dintre numeroşii artişti, tehnicieni şi meseriaşi subordonaţi care asistă pe regizor la transpunerea concepţiei sale in film, rolurile principale le deţin operatorul, actorul şi compozitorul. De munca lor ne vom ocupa in capitolele următoare.

7. ARTA OPERATORULUI

Pictura se preocupă de toate cele zece atribute ale vederii și anume întunericul și lumina, substanța și culoarea, forma și locul, depărtarea și apropierea, mișcarea și repaosul, și tocmai aceste atribute vor străbate și țesătura micii mele scrieri.

LEONARDO DA VINCI

Dintre toți tehnicienii care participă la producția unui film, operatorul deține rolul cel mai important. Întreagă munca creatoare a scenariștilor, a scenografilor, a costumierilor, a actorilor, a regizorului este orientată către un singur scop și anume obținerea unei imagini fotografice pe peliculă transparentă, care să poată fi proiectată pe un ecran. În lipsa operatorului, toată această muncă rămîne fără obiect; în timp ce operatorul își poate asuma, dacă dorește, funcția de producător, regizor, fotograf și monteur în același timp, realizîndu-și filmul fără altă contribuție, așa după cum Flaherty a realizat în 1920 *Nanook of the North* (Nanuk), fără să aibă alți colaboratori decît pe eschimoșii de pe malul Golfului Hudson în Canada. Dar aceste cazuri sînt rare și operatorul trebuie să se mulțumească de obicei să filmeze, conform indicațiilor regizorului, cadrele prevăzute în decupaj.

În mod obișnuit regizorul discută cu operatorul fiecare cadru, atît în perioada pregătirii cît și în timpul turnării, și ține seama de sfaturile pe care i le sugerează acesta. Totuși, decizia finală, ca și principala răspundere pentru felul în care va rezulta cadrul, revine regizorului. Ni-l putem imagina poate pe regizor în liniștea biroului său, studiind scenariul și încercînd să-și reprezinte anumite cadre; poate că este vorba de prima familiarizare în detaliu cu decupajul, premergătoare filmării, sau poate filmările au început și el își concentrează atenția în mod deosebit asupra cadrelor pe care urmează să

le turneze în ziua următoare. Cu ochii minții el își imaginează ecranul, un simplu dreptunghi alb. Cum va compune el imaginea în limitele acestui spațiu? Care sînt factorii ce-i vor influența alegerea și care sînt resursele aparatului de filmat la care va recurge?

Aparent, poziția regizorului de film poate fi asemănată cu aceea a unui pictor care-și împarte pînza pe care va picta tabloul; în realitate însă problemele cu care sînt confruntați acești creatori se deosebesc fundamental. În primul rînd, cadrul pe care-l concepe regizorul nu are o existență de sine stătătoare ca tabloul ce poate fi studiat îndelung ca un tot închegat. Cadrul va rămîne pe ecran numai o fracțiune scurtă de timp, apariție efemeră pe care spectatorul nu o poate prelungi, și va fi precedat și apoi continuat de alte cadre; cu alte cuvinte, el va constitui numai unul dintre elementele care formează fluxul continuu de imagini, și caracterul său, am putea spune chiar rațiunea sa de a exista, depinde de contribuția pe care este capabil să o aducă la acest flux vizual. Considerentul determinant pentru regizor este acela al rolului pe care intenționează să-l atribuie cadrului în scena montată, modul în care cadrul se va lega dramatic, logic și plastic, de cele care-l preced și de cele care-i succed, pentru a forma împreună cu acestea o unitate.

A doua deosebire esențială între imaginea picturală și imaginea de film o constituie mișcarea. Acest element anulează în mod virtual legile obișnuite ale compoziției picturale. Mișcarea devine factorul esențial al compoziției, prevalează asupra tuturor celorlalte elemente. O fotografie scoasă din contextul unui cadru oarecare ne poate atrage datorită compoziției ei, în care grupului de copaci din depărtare, din dreapta fotografiei, i se opune, pentru echilibrare, o clădire situată în partea stîngă, în primul plan, iar un drum alb șerpuit leagă cele două elemente într-o imagine unitară, dar dacă același cadru este proiectat pe un ecran și în el vedem, de pildă, mișcîndu-se silueta unui om, atît de mică încît în fotografia fixă rămîne neobservată și neînsemnată, mișcarea acelei siluete pe ecran devine instantaneu centrul de atenție al întregii imagini. Sau, într-un alt caz, fotografia ne înfățișează un călăreț și armăsarul

său cabrat, siluetele lor formînd o compoziţie perfect proporţionată în rama dreptunghiulară. Dar fotograma după care a fost copiată acea fotografie este doar una din cele mai mult de o sută de fotograme ale cadrului, şi poate singura dintre ele care oferă o «poză» atît de frumoasă. Cînd cadrul este proiectat pe ecran, noi urmărim mişcarea în totalitatea ei, şi nu întîrziem asupra acelui unic moment fugar pe care-l reproduce fotografia.

Astfel se explică pentru ce sînt atît de derutante fotografiile cînd sînt folosite pentru ilustrarea filmelor. Abilitatea de a alege din cele 150.000 de fotograme care compun un film, pe cele cîteva care alcătuiesc compoziţii frumoase, este însă numai o artă minoră. La fel cu pirogravura sau şaradele din cuburi, ea cere o oarecare fineţe a spiritului de observaţie, iar imaginile astfel alese pot activa eventual memoria celor care au văzut filmul; dar ele nu ne pot spune aproape nimic despre ceea ce este cu adevărat important într-un film.

O altă deosebire între creaţia regizorului şi aceea a pictorului merită să reţină atenţia noastră: dacă pictorul are libertatea să-şi compună imaginea într-un spaţiu de orice dimensiune şi orice formă ar dori, regizorul de film este constrins să lucreze, cel puţin în filmul normal, cu un dreptunghi orizontal ale cărui dimensiuni sînt stabilite la raportul fix de patru la trei. Din nefericire, aceste proporţii nu sînt la fel de adecvate pentru toate genurile de compoziţie. Ele nu îngăduie regizorului să organizeze în modul cel mai eficace cadrele panoramice largi (în *Aleksandr Nevski* de Eisenstein de pildă, cadrul cavalerilor teutoni înaintînd din fundul orizontului pe ghiaţa lacului Peipus), care ar necesita un ecran desfăşurat pe orizontală; ele nu sînt foarte apropiate pentru portrete sau pentru compoziţii de grup în care trebuie să existe un centru compoziţional unic; şi sînt cu totul nepotrivite pentru compoziţiile înguste pe verticală [1].

Încercînd să evadeze din dimensiunile fixe ale ecranului, D.W. Griffith masca uneori imaginea fie în partea superioară,

---

[1] Ecranul lat apărut din 1950 este şi mai restrictiv. El favorizează şi impune un anume tip de compoziţie (panorama foarte largă) în dauna celorlalte.

fie în cea inferioară (pentru o compoziție orizontală), fie lateral (pentru a accentua verticalitatea unei compoziții ascendente). De asemenea, ca și alți regizori ai filmului mut, el folosea destul de frecvent unele forme de mască circulară pentru a concentra atenția spre centrul ecranului. Regizorul francez Abel Gance a conceput filmul *Napoleon* în perspectiva proiectării pe trei ecrane alăturate (ecranul triptic) asigurîndu-și astfel posibilitatea de desfășurare a scenelor de luptă panoramice pe cele trei ecrane simultan. În 1930, într-o prelegere ținută la Academia de Artă și Știință Cinematografică de la Hollywood, Eisenstein propunea montarea unei rame circulare înăuntrul căreia s-ar putea introduce dreptunghiuri de diverse mărimi, în funcție de necesitățile diferitelor tipuri de compoziție. Propunerea nu a avut ecou, și proporțiile ecranului au rămas la același raport de patru la trei. În zilele noastre, nici mascarea nu se mai practică în mod curent. Regizorul și operatorul acceptă îngrădirile impuse de dreptunghiul ecranului și se străduie să-și adapteze compozițiile la forma lui.

Una din modalitățile de a atribui dreptunghiului ecranului un rol pozitiv în compoziție este aceea de a-i înclina axul vertical cu un unghi oarecare, față de axul vertical al subiectului. În acest scop se turnează cu aparatul înclinat, astfel încît marginea de jos și cea de sus a cadrului să nu fie orizontale, ci oblice; bineînțeles, la proiectarea pe ecran, cadrul va fi orizontal în poziția proiectorului în timp ce subiectul va apărea înclinat. Astfel a fost filmată secvența din filmul lui Duvivier *Carnet de bal* (Carnet de bal), în care ni se descrie viața nefericită a unui medic epileptic, încătușat de o soție rea și trăind o existență deznădăjduită într-un apartament dezordonat, expus uruitului neîncetat al macaralei din fața ferestrei. Dezechilibrul compoziției, menținut de-a lungul întregului episod, contribuie considerabil la crearea tensiunii nervoase.

Un procedeu similar s-a folosit în *Brief Encounter* (Scurtă întîlnire). După ce Alec (Trevor Howard) se desparte de Laura (Celia Johnson) pentru ultima dată, o vedem pe aceasta, încremenită de durere, la o masă din bufetul gării. Imaginea se înclină încet într-o parte. Auzind zgomotul unui tren ce se apropie, femeia aleargă pe peron (arătat în două cadre, cu

aceeași înclinare). Apoi, în timp ce o privim în prim-plan, cu reflexele luminilor trenului alunecîndu-i rapid peste față și cu părul fluturînd în bătaia curentului stîrnit, imaginea revine încet la orizontală. Criza, tentația de a se arunca în fața trenului, trecuse. Un alt exemplu: în filmul *Octombrie* cînd ne arată pregătirile febrile pentru apărarea Petrogradului, Eisenstein a obținut o compoziție pregnant dinamică, filmîndu-i pe muncitori cu aparatul de filmat înclinat la același unghi cu panta pe care o urcă aceștia; la proiecție, cînd cadrul revenea la orizontală, muncitorii apăreau aplecați înainte într-un unghi nefiresc.

Procedeul înclinării laterale a aparatului de filmat nu oferă însă un cîmp larg de aplicabilitate. În majoritatea cazurilor, regizorul trebuie să accepte faptul că este constrîns să privească întotdeauna viața, am spune, prin aceeași fereastră. O fereastră care permite cea mai mare libertate de mișcare; care poate fi situată în apropierea unei scene sau dimpotrivă, foarte departe, sau oblic față de ea, și fiecare schimbare a poziției să modifice atît conținutul cît și desenul imaginii încadrate de ea; dreptunghiul însă rămîne neschimbat.

Numeroșii factori care guvernează compoziția unui cadru pot fi grupați în trei categorii principale: prima o constituie forma sau mișcarea subiectului însuși; a doua — poziția sau mișcarea aparatului față de subiect; și a treia, felul iluminării subiectului.

În perioada de început, importanța primordială era deținută, evident, de prima categorie. Povestea era narată numai prin intermediul decorurilor și al acțiunii, aparatul de filmat rămînînd staționar pe durata unei scene întregi și înregistrînd pur și simplu ceea ce se petrecea în fața lui. Decorul era luminat de lumina naturală a soarelui, fie în aer liber, fie sub tavanul de sticlă al unui studio. Dezvoltarea tehnicii filmului a permis o flexibilitate cu mult mai mare atît în ce privește unghiul de vedere al aparatului de filmat, cît și iluminarea. Primul este legat de dezvoltarea montajului, care a adus aparatul, s-ar spune, în mijlocul acțiunii, lăsîndu-l să privească pe rînd un detaliu sau altul, într-o direcție sau în alta; a doua este asociată cu progresul intervenit în utilajul iluminării de studio și în sensibilitatea emulsiilor fotografice.

Dintre factorii care determină caracterul imaginii încadrate, cel mai important este distanța dintre aparat și subiect. Dacă distanța este foarte mare, se obține un plan foarte îndepărtat. Dacă este foarte mică, se obține un plan de detaliu. Între aceste extreme se situează planul general, planul semiîndepărtat, planul mijlociu, planul semiapropiat și prim planul. Aceste distincții sînt desigur relative și nu se pot fixa între ele linii de dominație precise. Unitatea de referință normală este silueta umană. Un cadru înregistrat la o distanță la care omul apare foarte mic în dreptunghiul ecranului este un plan general. Dacă aparatul se apropie destul de mult pentru ca omul stînd în picioare să fie cuprins exact în dreptunghi, începem să intrăm în zona planului mijlociu. O poziție și mai apropiată ne dă un plan semiapropiat, în care omul apare în cadru de la talie în sus. Prim planul este un cadru înregistrat de la o distanță care, în raport cu omul, lasă să i se vadă numai fața; iar un plan de detaliu nu arată decît o parte din față.

După ce am stabilit caracterul general al cadrului în funcție de distanța aparatului față de subiect, următorul factor de considerat este unghiul de vedere. Un cadru poate fi înregistrat fie de la nivelul normal al ochiului, fie dintr-un punct situat mai sus sau mai jos față de acesta. Subiectul poate să fie filmat din față, din spate sau din lateral. La o deplasare dată a unghiului de vedere, schimbarea produsă în încadratură este cu atît mai accentuată cu cît este mai mică distanța dintre aparat și subiect; aceasta înseamnă că planul apropiat se supune cu mai multă flexibilitate comenzii operatorului, și deci este mai plastic din punct de vedere compozițional decît planul general. Pentru un plan apropiat există zeci de poziții diferite din care poate fi înregistrat; sarcina regizorului este de a alege poziția cea mai adecvată intențiilor sale.

Vom încerca să arătăm prin cîteva exemple posibilitățile pe care le oferă schimbarea unghiului de vedere al aparatului de filmat. Dacă aparatul este plasat mai sus de nivelul ochiului și privește astfel subiectul în plonjeu, în imagine acesta va apărea diminuat, atît ca dimensiuni cît și ca importanță; dimpotrivă, dacă aparatul este plasat mai jos de nivelul ochiului și privește în contraplonjeu, dimensiunile și importanța subiec-

tului apar exagerate. Filmul german *Der letzte Mann* (Ultimul om), realizat de F.W. Murnau în 1925, descrie amara umilință a portarului unui mare hotel, care, îmbătrînind, este trimis ca îngrijitor la toalete. Cadrele din prima parte a filmului, în care portarul își plimbă impunător superba uniformă cu fireturi de aur, sînt filmate dintr-un punct situat puțin sub nivelul ochiului, care-i accentuează grandoarea; cadrele în care va apărea după ce i s-a luat uniforma sînt înregistrate dintr-un punct puțin deasupra orizontalei, aparatul privindu-l de sus și subliniindu-i astfel decăderea. Diferența între cele două puncte de vedere este foarte mică, dar este premeditată și eficientă.

Exemple de acest fel, mult mai pronunțate, găsim în filmele sovietice mute. În *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*, bancherul Lebedev stă la biroul său examinînd posomorît cursul bursei. Decide că este momentul să acționeze. Ordonînd sec « Cumpărați tot », el se ridică brusc din fotoliu, dominînd astfel aparatul de filmat. În mișcarea sa izbește masa, funcționarul se lasă cu grabă servilă în genunchi pentru a aduna hîrtiile căzute și privește în sus către patron. Urmează un alt cadru, înregistrat tot dintr-un unghi de jos, în care Lebedev apare înălțat dominator. Se trece apoi direct, prin montaj, la un cadru asemănător, cu o statuie a țarului Petru cel Mare privită dintr-un unghi similar.

În unele cazuri se recurge la un unghi de vedere special pentru a se crea un raport sugestiv între figurile sau obiectele aflate în cadru. Un exemplu clasic îl găsim în filmul lui Eisenstein *Linia generală*, în scena în care țăranca Marta Lapkina vine să împrumute un cal de la un culac bogat. Acesta lenevește la soare, pe prispă, și un plan filmat dintr-un punct situat imediat în spatele lui și îndreptat în jos aduce în primul plan masa enormă a spinării lui late și cutele de grăsime de pe gît, în timp ce jos, departe, în planul secundar, apare silueta patetic de mică și de sfioasă a Martei.

Am putea enumera aproape la nesfîrșit asemenea exemple. În filmele bune, pentru fiecare cadru în care regizorul a avut de ales între mai multe unghiuri de filmare, acela pe care l-a ales finalmente, fie că ne apare banal sau izbitor de neobișnuit,

a fost ales in mod deliberat şi cu motive bine întemeiate; repet, considerentul decisiv trebuie să fie intotdeauna rolul pe care-l va deţine cadrul in raport cu celelalte cadre cu care este asociat.

Dacă majoritatea cadrelor se inregistrează dintr-un singur unghi de filmare, cu aparatul de filmat fix, regizorul nu este obligat să se supună vreunei ingrădiri, ci poate să inregistreze cadrul cu aparatul în mişcare. Sînt posibile orice mişcări ale aparatului de filmat. El poate fi rotit orizontal pe suportul sau pe trepiedul său descriind un arc de cerc sau chiar un cerc intreg, obţinind ceea ce se numeşte un «panoramic». El poate fi inclinat vertical, în sus sau în jos, după un unghi de 90°. Dacă este instalat pe un vehicul ca dolia sau maşina, se poate deplasa înainte, înapoi sau lateral, efectuind ceea ce se numeşte cadru cu dolia, cadru de urmărire, cadru în mişcare etc. Operatorii se pot instala cu aparatul de filmat pe o macara care-i va purta prin aer. Şi în sfirşit, bineînţeles, aparatul poate să fie instalat într-un automobil, fixat pe botul unei locomotive sau într-un avion. Nu există virtual nici o limită în ce priveşte efectele de mişcare ale aparatului de filmat.

La prima vedere posibilităţile aparatului în mişcare par considerabile şi este bine ştiut că novicii rezistă foarte rareori tentaţiei de a roti aparatul aproximativ în orice direcţie. Realizatorul de film experimentat recurge însă la mişcarea aparatului cu multă rezervă. Această rezervă este impusă în parte, este adevărat, de faptul că în producţia profesionistă un cadru cu aparatul în mişcare ridică de obicei probleme de iluminare, planificarea desfăşurării acţiunii şi planificarea în timp, toate acestea ridicînd costul şi dificultatea filmării. Dar principalul argument ce se opune folosirii excesive a mişcării aparatului este faptul că se creează o impresie vizuală pe care în viaţa reală nu o incercăm decit în imprejurări cu totul deosebite. Dacă în timp ce privim pe fereastră, o bătaie în uşă ne atrage atenţia, noi nu ne rotim privirea egal şi lent de-a lungul pereţilor, de la fereastră spre uşă: privirea va trece instantaneu de la un punct la celălalt. Această trecere bruscă a privirii este reprodusă corect în film cu ajutorul unei tăieturi de montaj, prin care un cadru este înlocuit instantaneu de succesorul său; şi întrucit acesta este modul normal în care

trece şi gîndul de la un punct de atenţie vizuală la altul cînd este în alertă şi nu este absent, metoda normală de a antrena atenţia spectatorului este trecerea de la un cadru la altul prin montaj.

Unii regizori au mers pînă la a evita total mişcarea aparatului. Astfel, de exemplu, găsim foarte puţine cadre cu aparatul în mişcare în filmele mute ale lui Pudovkin şi Eisenstein: «travelingul (şi panoramarea), scria Igor Montagu în 1928, nu se bucură de favoarea şcolii ruse de stînga, deoarece, fiind naturalişti, ei consideră că astfel de metode au tendinţa să amintească spectatorului prezenţa aparatului de filmat» [1]. O altă critică ce s-a adus metodei aparatului în mişcare este aceea că prin faptul că nu este permisă tăietura de montaj pe durata mişcării, dispare posibilitatea scurtării cadrelor şi deci şi a montajului rapid. Dacă acest argument este valabil în cazul filmului de actualităţi, unde condiţiile filmării sînt în general greu de prevăzut şi unde materialul nu se supune total controlului regizorului, el nu este valabil pentru nici un alt gen de film; lungimea cadrului trebuie să fi fost determinată, cel puţin aproximativ, încă din *decupaj*.

Dacă în mod obişnuit privirea noastră, după cum am spus, trece instantaneu de la un punct la altul, sînt şi împrejurări cînd ochii se deplasează mai lent şi în mod deliberat. Cînd căutăm cu privirea un obiect, fie acesta o carte pe un raft, o uşă ascunsă în perete, o siluetă într-un peisaj sau un vapor în larg, privirea noastră cercetează cu atenţie întreaga zonă dată. Dacă un spaţiu din faţa noastră nu poate fi cuprins dintr-o singură privire şi dacă vrem să studiem relaţiile dintre diferitele lui părţi, sau vrem să evaluăm relaţiile reciproce între mai multe obiecte aflate în cîmpul nostru de vedere, privim pe rînd, instinctiv, dintr-o parte în alta, de la un obiect la altul, căutînd să vedem în ce raport sînt plasate. Dacă vrem să înregistrăm conţinutul unei încăperi sau să examinăm membrii unui auditoriu, ne plimbăm privirea împrejur atent şi sistematic. Iar dacă ne aflăm noi înşine în mişcare, în automobil sau în tren, imaginea în mişcare este firesc inevitabilă. Ar fi absurd să refuzăm filmului dreptul de a repeta o impresie vizuală

---

[1] *Film Technique*, p. 186

încercată curent în astfel de împrejurări. Este evident că mișcarea nejustificată a aparatului de filmat trebuie evitată. Dar atunci cînd rolul psihologic, dramatic sau vizual pe care un cadru trebuie să-l dețină în fluxul de imagini din care face parte, cere o anumită mișcare a aparatului de filmat, regizorul este îndreptățit să o folosească.

Mișcarea aparatului este utilizată în multe cazuri pentru a sublinia o relație spațială. De exemplu, în *Gold Is Where You Find It* (Aurul este acolo unde îl găsești), un film de altfel anodin, există o scenă cu un banchet în care aparatul de filmat înaintează într-un traveling lent, de la un cap la altul al unei mese lungi, privind în plonjeu o etalare colorată și apetisantă de mîncăruri și de băuturi. Dacă regizorul ar fi încercat să comunice aceeași idee printr-o serie de planuri apropiate statice sau printr-un plan general unic și fix, impresia produsă ar fi fost diferită și fără îndoială mai puțin reușită. Există o scenă în filmul lui Carol Reed, *Bank Holiday* (Vacanță pe plajă) în care o tînără fată (interpretată de Margaret Lockwood) care își petrece noaptea cu iubitul ei pe plaja de la Brighton nu poate dormi; i firmieră la un spital, ea nu-și poate scoate din gînd fața tragică a bărbatului îndoliat (interpretat de John Loder) pe care-l văzuse chiar în acea zi, după moartea soției lui. Ea se ridică în tăcere și coboară pe țărm. În timp ce fata stă pe malul mării cu privirea pierdută în gol, aparatul se înclină încet în jos, pînă la marea ce spală nisipul la picioarele ei, cadrul se înlănțuie cu un alt cadru, cu o altă apă, și o nouă mișcare de înclinare, în sus, dezvăluie de data aceasta figura lui John Loder plecat peste balustrada podului Tamisei. Mișcările de înclinare verticale stabilesc clar relația spațială di tre tînăra fată și mare, dintre bărbat și riu; dar înlănțuirea dc la mare la riu stabilește o relație de un gen cu totul diferit, o analogie de idei prin care gîndurile noastre sînt îndrumate fără efort și fără ambiguitate de la Brighton la Londra.

Cînd mișcarea aparatului nu este folosită numai pentru sublinierea unor relații spațiale, ea este foarte adesea purtătoare a unei anumite impresii subiective. Mișcarea aparatului îndreaptă atenția către observatorul imaginar ale cărui mișcări le reproduce. Conținutul cadrului nu mai este văzut direct, ci, am spune,

prin ochii cuiva care reacţionează într-un anumit fel la acest conţinut. Uneori acest efect este folosit în mod ostentativ. Ameţeala, beţia, senzaţia căderii pot fi sugerate prin cadre în care vedem decorul învîrtindu-se (filmat cu un aparat ce se roteşte rapid pe axa verticală), sau legănîndu-se nesigur (filmat cu un aparat în balansare), sau podeaua ridicîndu-se brusc spre spectator. Într-o scenă din filmul *Metropolis*, Fritz Lang voia să comunice sentimentul teribil de groază încercat de cele cîteva sute de copii care se luptă să străbată prin şuvoaiele de apă ce năvălesc în oraşul subteran, pînă la singura lor cale de salvare, o mică uşă de fier. Pentru filmarea cîtorva cadre din această scenă, Lang a montat pe un leagăn aparatul de filmat, balansîndu-l înainte şi înapoi în direcţia uşii de fier. O broşură de reclamă editată de primii distribuitori ai filmului explică intenţia sa: « Decorul oscilant, cu luminile lui distorsionate, trezeşte în mintea spectatorului senzaţia de spaimă. El creează impresia că în clipa următoare lumea se va prăbuşi . . . spectatorul are senzaţia că se află efectiv acolo şi că participă la scenă. El se mişcă printre ceilalţi şi în acelaşi timp privirea lui rătăceşte dintr-o parte în alta şi nu numai asistînd, nu numai privind cum ar privi un spectator. Dacă s-ar fi putut monta aparatul pe capul lui, să se deplaseze o dată cu el, să se întoarcă cînd el întoarce capul şi să-şi schimbe centrul atenţiei după direcţia ochilor lui, s-ar fi putut obţine un astfel de efect. Fiind însă exclus ca aparatul să poată fi purtat astfel, s-a obţinut această impresie prin legănările şi răsucirile unui „aparat zburător". În alte cazuri impresia subiectivă transmisă prin mişcarea aparatului este mult mai subtilă, atingînd un grad în care analiza precisă a calităţii ei devine dificilă. În filmul *Next of Kin* (Ruda cea mai apropiată), un tînăr soldat şi iubita lui, care îşi petrec împreună după amiaza, sînt arătaţi într-un loc singuratic, pe o stîncă de pe ţărm. Ei îşi vorbesc, dar gîndurile îi frămîntă. Soldatul este conştient că prin cuvintele şi comportarea sa a nesocotit dispoziţiile privitoare la securitatea ţării; fata este obsedată de ameninţările şi de şantajul patronului ei, spion în slujba germanilor. Dar dragostea lor este mai puternică decît temerile, şi cei doi tineri se îmbrăţişează; în acest moment aparatul se roteşte încet, îndreptîndu-şi

obiectivul către norii albi şi cerul albastru. Ni se sugerează astfel postura unui observator ideal care îşi întoarce în mod intenţionat privirea de la o scenă intimă pe care consideră că nu are căderea să o spioneze.

Într-un alt exemplu, în filmul *They Knew What They Wanted* (Ştiau ce vor), Charles Laughton juca rolul unui fermier bogat care se căsătoreşte cu o tînără chelneriţă dintr-un bar din oraş. La petrecerea de nuntă el bea mai mult decît trebuie şi pentru a demonstra că este încă tînăr şi puternic, insistă să se cţăre pe acoperişul casei. În timp ce merge în echilibru pe coama acoperişului, alunecă şi cade. Se răneşte atît de grav încît trebuie să fie transportat în casă, şi nuntaşii se îngrămădesc la uşă şi la ferestre, încercînd să privească în cameră. În acest punct aparatul de filmat ocoleşte casa prin spatele mulţimii, înălţindu-se pentru a privi printr-un loc liber sau printr-un gol, exact aşa cum un privitor se învirteşte în spatele mulţimii, încercînd zadarnic să găsească un loc deschis prin care să poată vedea ce se petrece. Figura celui rănit nu ni se arată; totul este sugerat prin implicaţia acelei mişcări cercetătoare a aparatului de filmat. Ar trebui să mai adăugăm că din punct de vedere pictural, într-un cadru în traveling, mişcarea aparatului poate spori iluzia de adîncime; obiectele aflate în planuri diferite par că se mişcă cu viteze diferite în funcţie de distanţa lor faţă de obiectiv (aşa cum obiectele apropiate văzute dintr-un tren în mers par să gonească prin faţa ferestrei cu viteză mai mare decît obiectele îndepărtate), iar relaţia dintre aceste diverse mişcări poate să sugereze uneori aproape un efect tridimensional. Pe acest principiu se bazează tehnica multiplană utilizată în producţia filmelor de desen animat. Mişcarea aparatului poate de asemenea să compenseze în oarecare măsură îngrădirile impuse de proporţiile fixe ale cadrului; în cazul unui subiect desfăşurat pe orizontală, el poate să execute un traveling sau o panoramare orizontală; în cazul unui subiect înalt şi îngust poate executa un panoramic vertical; în ambele cazuri mişcarea aparatului se substituie mişcării prin care ochiul urmăreşte compoziţia unei imagini statice. În sfîrşit, mişcarea aparatului mai poate servi uneori

pentru a atribui unui obiect static o anumită senzație de mișcare. În *Acciaio* (Oțelul), film documentar despre prelucrarea oțelului, realizat de Walter Ruttmann, una din scene arăta foile de oțel topit trecînd printr-o serie de cilindri. Într-un anumit punct se intercalează în secvență un cadru cu o foaie de oțel finisată, staționară, a cărei suprafață lucioasă reflectă siluetele muncitorilor; datorită faptului că fusese înregistrat cu un aparat în mișcare, acest cadru se articula perfect în mișcarea celorlalte cadre și nu provoca nici o întrerupere de ritm. Nu este în schimb justificată realizarea acestor efecte picturale numai de dragul efectului; ca orice efect fotografic, este locul să repetăm din nou că mișcarea aparatului este permisă numai atunci cînd este justificată nu numai pictural dar și dramatic și psihologic.

Mișcarea aparatului poate fi de asemenea folosită pentru urmărirea unui subiect în mișcare; exemple găsim în *Song of Ceylon* (Cîntecul Ceylonului) de Basil Wright, unde aparatul urmărește într-o serie de cadre panoramice zborul unei păsări; în filmul suedez *En natt*, unde aparatul este plasat în contraplonjeu în fața unei coloane de soldați în marș și se retrage pe măsură ce coloana avansează; în *Westfront 1918* (Frontul de Vest 1918) de Pabst, aparatul urmărește din spate un șir de soldați mărșăluind către tranșeele din prima linie; în scenele de la începutul filmului *The Thin Man* (Un om delicat), aparatul execută un traveling de la dreapta spre stînga pentru a menține în cîmpul de vedere pe William Powell împreună cu ceata de reporteri inoportuni care-l urmărește; întregul grup se oprește la intervale regulate, pricina acestor opriri fiind, după cum descoperim cînd aparatul trece la un plan mijlociu, cîinele Asta, care, ținut în lesă, se oprește din copac în copac. Această utilizare a mișcării aparatului nu cere prea multe comentarii. Vom observa numai că mișcarea de aparat prin care se menține în cîmpul de vedere un subiect aflat în mișcare — de exemplu două personaje care merg pe stradă vorbind în timp ce aparatul se retrage în fața lor menținîndu-i în prim plan — are scopul de a păstra o relație statică față de un subiect mobil.

O dată stabilită poziţia aparatului de filmat, se poate trece la organizarea iluminării subiectului. Aici devine hotărîtor rolul operatorului. Dacă decizia cu privire la dimensiunea planurilor, la unghiul de vedere şi la mişcarea aparatului de filmat revine regizorului şi poate fi indicată, mai mult sau mai puţin explicit, încă din decupaj, stabilirea detaliilor iluminării rămîne în schimb în sarcina operatorului. Într-o echipă de producţie aşa cum este ea constituită astăzi, primul operator nu lucrează direct la aparat, manipularea acestuia revenind asistenţilor săi în timp ce el se preocupă de minuţioasa, dificila şi importanta sarcină de a stabili lumina. Într-adevăr, dacă funcţia elementară a iluminării este aceea de a ilumina subiectele, controlul pe care-l exercită astăzi operatorul asupra efectelor de lumină îi oferă posibilităţi creatoare mai mari. Proiectînd lumina în decor dintr-o parte sau din alta, lăsînd să apară o umbră sau punînd un accent luminos, el îşi construieşte, am spune, imaginea treptat, din întuneric, detaşînd şi modelînd contururile şi planurile subiectului cu ajutorul luminilor, creînd o senzaţie de profunzime spaţială, o ambianţă, o stare de spirit emoţională şi chiar, uneori, un efect dramatic.

În studio, unde se foloseşte numai lumină artificială, operatorul are comanda totală asupra efectelor de iluminare. Principalele tipuri de lumină utilizate sînt, în primul rînd, reflectorul « broad », o lampă supravoltată, cu fluxul de aproximativ 60°, care luminează o arie largă; şi în al doilea rînd reflectorul spot, al cărui fascicul poate varia de la aproximativ 8° pînă la 45°, concentrînd astfel lumina într-o zonă limitată. În studiouri există şi alte reflectoare speciale de diverse feluri. Pentru a apăra de lumină aparatul de filmat sau o parte oarecare a subiectului, operatorul dispune de ecrane de diferite forme şi dimensiuni (*negru* şi *gobo* fiind termenii prin care sînt denumite în jargonul de studio două tipuri curente de ecran). Calitatea luminii se poate dirija şi cu ajutorul paravanelor difuzoare. Acestea sînt de două tipuri principale. Primul, confecţionat din materiale ca gelatina, sticla mată sau mătasea, se montează la reflectoare, fie pentru a transforma lumina intensă şi directă într-o lumină mai moale şi mai difuză, fie

pentru a modifica culoarea luminii cînd se urmăresc anumite efecte (de exemplu, cînd ochii unei actriţe sînt de culoare albastru deschis şi datorită valorii lor actinice ridicate ar apărea în fotografii anormal de spălăciţi şi inexpresivi, ei sînt iluminaţi cu un reflector spot colorat în magenta, care le dă adîncime şi strălucire). Alt tip de paravane difuzoare sînt cele care se montează direct la obiectivul aparatului, pentru a atenua definiţia imaginii. Aceste difuzoare se fac de obicei din voal fin, gelatină mată sau sticlă acoperită cu o reţea de linii fine, rezultatele variind de la atenuarea abia perceptibilă a clarităţii imaginii, pînă la efectul de ceaţă densă.

La filmările în exterior operatorul joacă un rol mai puţin hotărîtor asupra iluminării, dar continuă să rămînă un factor important. Pentru iluminarea părţilor umbrite ale unui subiect s-a introdus, într-o perioadă foarte timpurie din istoria filmului, practica utilizării blendelor. Aceste dispozitive se confecţionează fie din metal lustruit care furnizează o lumină reflectată directă şi puternică, fie din placaj vopsit în alb, cu un efect mai moale şi mai difuz. În multe cazuri blendele sînt înlocuite prin lumină artificială. Atenuarea luminii naturale a soarelui se mai obţine uneori cu ajutorul unor « baldachine» de muselină sau alt material asemănător, instalate deasupra actorilor. Un alt dispozitiv intrat în uzul curent este filtrul, o bucată de sticlă colorată ce se aplică în faţa obiectivului cu scopul de a modifica relaţiile tonale ale unei imagini. Dacă operatorul vrea să obţină un ton mai deschis pentru o culoare dată, va folosi un filtru de aceeaşi culoare; şi invers, pentru un ton mai închis, un filtru cu o culoare complementară. Deşi pelicula super-pancromatică modernă este foarte sensibilă, ea nu redă cu totul fidel valorile tonale relative ale unei scene; folosind filtrul corect, operatorul poate corija această deficienţă. Tot astfel, el poate face o « supra-corecţie», prin care o culoare apare mai închisă sau mai deschisă decît în viaţa reală. Dacă, de exemplu, vrea să întunece culoarea albastră a cerului pentru a accentua prin contrast albul norilor, va folosi un filtru de culoare complementară celei albastre, alegerea nuanţei depinzînd de gradul de întunecare dorit. Astfel culoarea albastră a cerului se poate închide pînă la un

negru de cerneală. Filmind materialul pentru filmul lui Eisenstein *Que Viva Mexico* (rămas neterminat), Tissé a inregistrat cerul, pentru unele cadre, intr-un ton foarte inchis, obținînd astfel nu numai contraste puternice dar și senzația unei atmosfere apăsătoare.

Operatorul dispune de trei modalități principale de comandă a iluminării și anume: direcția, intensitatea și gradul de difuzie.

Sursa principală de iluminare intr-un film se numește lumină cheie, și prima problemă care se pune este direcția din care trebuie să cadă această lumină. La filmările in exterior, lumina cheie o furnizează bineînțeles lumina soarelui. Ea cade direct de sus la amiază și oblic la începutul dimineții și la sfîrșitul după amiezii. În decorurile de exterior construite in studio, lumina cheie va fi astfel dispusă incit să corespundă luminii soarelui. Pentru interioare, dacă nu se urmăresc efecte speciale, lumina cheie va veni tot de sus. În unele imprejurări se cere ca lumina cheie să cadă asupra subiectului dintr-o altă direcție, atunci, de exemplu, cînd se presupune că lumina principală a scenei vine de la o fereastră, de la o lampă de masă sau de la strălucirea unui foc. Direcția sursei principale de lumină poate influența uneori in mod considerabil impresia creată de o imagine; este știut că o figură luminată mai mult din jos, poate apărea mai sinistră decit la o lumină normală. De asemenea, plasindu-se sursa principală de lumină intr-o anumită poziție, se pot crea umbre cu semnificații dramatice. În filmul lui Clarence Brown, *Marie Walewska*, Marie (interpretată de Greta Garbo) vine la Napoleon (Charles Boyer) in timpul nopții și este condusă intr-o încăpere unde impăratul distribuie ordine statului său major. Încăperea este luminată de numeroasele lumînări aplicate in candelabre scunde, care luminează slab fețele celor prezenți și proiectează umbrele siluetelor lor pe pereți. Pe unul din pereți se află o mare hartă a Europei. Cu totul absorbit de preocupările sale militare, Napoleon nu observă pe Maria Walewska. Păsind in sus și în jos prin cameră printre ofițerii săi, vorbind, gesticulind, ordonind, impăratul prezintă o întruchipare a energiei neobosite. La un moment dat el se

oprește din mers și intinde brațul pentru a-și sublinia cuvintele. Urmează un cadru cu o hartă enormă a Europei și, proiectată pe ea, ca un simbol sinistru, umbra lui amenințătoare.

O dată stabilită direcția luminii cheie, se va lua in considerație intensitatea ei, de aceasta depinzind tonul iluminării pentru intregul film. Importanța tonului general este indicată corect de operatorul american John Arnold in paragraful pe care il cităm:

> « Să analizăm o scenă foarte simplă: o cameră de dormit in care zace un copil bolnav, in timp ce mama il veghează. Dacă scena este arătată în tonuri sumbre, cu umbre lungi și amenințătoare, avem imediat sentimentul că copilul este grav bolnav, poate chiar fără scăpare. Dacă însă camera este luminată in tonuri mai deschise și lumina soarelui năvălește prin ferestre umplind incăperea cu sclipiri voioase, putem presupune că momentul de criză a trecut și să sperăm intr-o însănătoșire a copilului.»[1]

Cu alte cuvinte, tonurile întunecate au tendința să creeze un sentiment de deprimare, in timp ce abundența de lumină creează bună dispoziție. Se va observa însă că dacă operatorul decide intensitatea iluminării, valoarea expunerii peliculei și prelucrarea de laborator indicată pentru obținerea unui anumit efect, el nu se poate depărta in schimb de indicațiile date in decupaj. Dacă regizorul și decupajul cer ca scena cea mai tristă din film să se petreacă intr-o sală de bal luminată strălucitor, iar scena cea mai fericită intr-o pivniță luminată slab de o singură luminare, operatorul nu dispune de o latitudine prea mare in ce privește tonul de lumină; el poate să obiecteze numai in sensul că din punctul său de vedere decupajul trebuia altfel scris.

În sfirșit, operatorul decide gradul de difuzie ce trebuie aplicat la iluminare. Dacă subiectul este luminat de o singură sursă de lumină, de intensitate mare, se spune că lumina este directă sau « dură »; zonele de lumină și umbră sint definite net, contrastul este ridicat, iar intre extremele de lumină și intu-

---

[1] *We Make the Movies*, p. 145.

neric există foarte puține intermediare; în acest caz se spune că imaginea are un registru tonal redus. Această lumină directă și dură delimitează net conturul subiectului și accentuează perspectiva liniară; pe de altă parte, imaginea rezultată este plată, simplă și destul de monotonă; pentru a ne face o idee, desigur exagerată, despre defectele ei, ne putem imagina subiectul stilizat în zone blocate cu negru de fildeș și alb de China. În mod normal deci, operatorii vor căuta să adauge imaginii căldură și interes cu ajutorul unor reflectoare suplimentare. La iluminarea feței unui actor de exemplu, dacă lumina cheie are direcția din față și de sus, poate instala o lumină de contur de intensitate mai mică, care va scoate figura în relief delimitîndu-i forma și detașînd-o de fond. O lumină frontală suplimentară luminează părțile feței pe care lumina cheie le lasă în umbră. Un reflector spot puternic luminînd silueta actorului dintr-o parte sau din ambele părți se adaugă efectului luminii de contur, iar dacă luminează o parte a feței poate accentua o trăsătură particulară (lumina de efect). Astfel, deci, modelînd subiectul cu o gamă de lumini de diferite intensități și pe cît mai multe planuri, operatorul adaugă imaginii un spor de interes și profunzime. Pe de altă parte, însă, pe măsură ce se adaugă lumini suplimentare la lumina cheie unidirecțională, întreaga iluminare va deveni mai moale și mai difuză; într-adevăr, cînd subiectul este iluminat din mai multe surse avînd fiecare o intensitate relativ scăzută, se creează impresia că lumina cheie, în loc să se concentreze într-un singur punct, s-ar dispersa pe toată suprafața; contrastul este redus, umbrele foarte întunecate ca și reliefurile luminoase dispar aproape total, iar gama tonală se lărgește cu o multitudine de semitonuri. Paravanele difuzoare și blendele îndeplinesc aceeași funcție de dispersare a luminii făcînd-o să cadă asupra subiectului dintr-un număr indefinit de puncte de intensitate relativ mică, în locul unei singure surse concentrate.

Evident, nu se pot indica reguli prestabilite pentru aplicarea unor efecte de iluminare date. Fiecare scenă, fiecare cadru dintr-un film își au caracteristicile proprii și problemele lor proprii, și rezolvarea lor necesită o cît mai largă

și bogată experiență și abilitate. Sînt cazuri cînd însăși textura materialelor se cere luată în considerație; o suprafață aspră, de exemplu, își descoperă mai bine structura sub o lumină directă și intensă, în timp ce o suprafață metalică, lucioasă are un efect bun într-o iradiere blîndă și difuză. Putem spune numai că în concepția obișnuită iluminarea trebuie să se asocieze cu atmosfera filmului și că această asociere se realizează de obicei atunci cînd caracterul general al iluminării corespunde cu ambianța în care este conceput filmul întreg, iar în detaliu urmează schimbările de atmosferă determinate de structura lui ritmică. Pentru filmele tragice iluminarea se face de obicei în cheie mică, cu contraste atenuate; *Broken Blossoms* (Crinul zdrobit) de Griffith, *The Informer* (Denunțătorul) de John Ford și *Quai des brumes* (Suflete în ceață) de Marcel Carné, constituie astfel de exemple. Aceeași iluminare, dar cu contrast puternic, se aplică de obicei în melodramă. Romanțele se asociază în mod obișnuit cu o tonalitate mai luminoasă și cu contrastul slab, iar comediile, cu un ton mult mai luminos. După cum am spus, aceste exemple nu fac decît să indice tendințele generale și nu trebuie considerate ca reguli stricte. Dacă filmul *Quai des brumes* începe cu cadrele nocturne ale portului Le Hâvre în ceață și se încheie cu cadrul unui ciine rătăcit înghițit din nou de ceață și întuneric, filmul cuprinde și scene care arată pe cei doi eroi în momentele culminante ale scurtei lor fericiri, și aceste scene sînt scăldate în lumină. Trebuie să adăugăm că o fotografie de film nu constituie un ghid infailibil pentru a ilustra iluminarea unei scene, deoarece atît tonul cît și contrastul ei se modifică apreciabil la expunere și prelucrare, în timpul copierii.

Obiectivul aparatului de filmat, prin care trece toată lumina provenind de la subiect pentru a impresiona pelicula negativă sensibilă, constituie un alt mijloc foarte important de modificare a imaginii cinematografice. Am spus mai sus că pentru a trece de la un plan mijlociu la un plan apropiat sau de la un plan mijlociu la un plan general, trebuie să schimbăm distanța dintre aparat și subiect. Un rezultat similar se obține prin schimbarea obiectivului aparatului de filmat. În-

locuind obiectivul nostru cu un alt obiectiv cu distanța focală mai mică, se obține echivalentul unei imagini mai indepărtate; un obiectiv cu distanța focală mai mare ne dă echivalentul unei imagini mai apropiate. Cu teleobiectivul obținem prim planuri de detaliu ale unui subiect aflat la o distanță considerabilă de aparat. Actualmente se fabrică obiective cu distanța focală variabilă care elimină chiar necesitatea inlocuirii obiectivului; în funcție de mărirea sau reducerea distanței focale, aparatul pare că se apropie sau se depărtează brusc de subiect.

Interșanjabilitatea obiectivelor constituie un mare avantaj pentru reportajele de toate categoriile: pentru operatorul jurnalelor de actualități care vrea să filmeze din tribuna unui teren de sport planul apropiat al unui jucător; pentru naturalistul care vrea să înregistreze prim planuri ale unei păsări sau unui animal; și pentru documentaristul care filmează prim planul unui muncitor într-o fabrică fără să-i atragă atenția sau să-l stinjenească printr-o prea mare apropiere. Totuși, pentru o distanță dată a aparatului de filmat, un singur tip de obiectiv redă o imagine corectă, în timp ce orice altă distanță focală produce o oarecare distorsie a imaginii. Cei care au văzut planul apropiat al unui jucător de cricket, înregistrat cu teleobiectivul, au remarcat mișcările ciudat de vehemente și ineficiente ale jucătorilor, care păreau să aibă nevoie de un secol pentru a străbate distanța dintre două porți, așezate, după cum ni se pare, aproape una peste alta. Obiectivul cu distanța focală lungă produce un efect de aplatizare a perspectivei; obiectivul cu distanța focală scurtă adîncește perspectiva și exagerează dimensiunile obiectivelor din planul întîi.

De aceea în munca de studio obiectivul cu distanța focală anormal de mică sau anormal de mare nu va fi folosit din simplă convenabilitate ci numai pentru realizarea anumitor efecte optice. Cînd operatorul intenționează să mărească dimensiunile relative ale obiectelor din primul plan sau să exagereze un racursiu, să dea amploare și elan mișcărilor de apropiere și de indepărtare față de aparatul de filmat, va folosi un obiectiv cu distanța focală mică. Știm de asemenea că profunzimea cîmpului este cu atît mai mică cu cît este mai

mare distanța focală a obiectivului. În consecință, dacă are de înregistrat un prim plan și știe că, folosind un anumit obiectiv, planul secundar se distinge nedeslușit, operatorul are două soluții: fie să înregistreze prim planul cu un obiectiv cu distanța focală mai mare și de la o distanță mai mare, fie scoțind planul secundar din punerea la punct și lăsîndu-l să apară șters și neclar; sau poate folosi un obiectiv cu distanța focală mai mică aducînd astfel planul de fond în zona de punere la punct, și permițîndu-i să joace un rol mai important în cadrul respectiv.

Cunoaștem nenumărate cazuri în care regizorii au încercat să obțină anumite efecte subiective, tratînd întreaga imagine într-o ușoară neclaritate sau schimbînd punerea la punct în timpul turnării. Un astfel de exemplu este o scenă în care mama unui marinar, ridicînd ochii de pe lucrul de mînă, își vede deodată fiul în cadrul ușii; cadrul cu fiul devine imediat neclar și confuz, iar cadrul următor ne-o arată pe mamă cu ochii plini de lacrimi. În secvența separatorului de smîntînă din *Linia generală*, Eisenstein inversează procedeul. Țăranii se află în fața primei centrifuge pe care au văzut-o vreodată; cînd se ridică husa de pe mașină, centrifuga apare neclar; ea revine la claritate treptat, pînă cînd apare în sfîrșit clară, cu metalul lucios și strălucitor; țăranii exclamă de uimire. Scopul acestei scene a fost probabil să sugereze acel interval perceptibil de care au avut nevoie țăranii pentru a înregistra treptat acest obiect neobișnuit. În filmul *Der Traumende Mund* (Gura visătoare) există o scenă în care Elizabeth Bergner asistă la concertul unui violonist; un prim cadru este filmat dintr-un punct aflat imediat în spatele violonistului și privind în plonjeu către public, peste umărul lui. La început violonistul, în primul plan, este definit net în timp ce publicul din fața lui se distinge nedeslușit; apoi violonistul devine neclar și fața Elizabetei Bergner, izolată din mijlocul publicului, este adusă într-o punere la punct netă. Scopul a fost, evident, acela de a se transfera atenția spectatorului de la planul întîi la planul al doilea și din nou la planul întîi, fără să se schimbe poziția aparatului, deși este greu de înțeles de ce s-a preferat acest procedeu tăieturii de montaj.

Folosind obiective şi oglinzi speciale operatorul poate crea cele mai variate distorsii optice. Există obiective multiplicatoare care produc mai multe imagini alăturate ale aceluiaşi obiect; cu altele se obţine o imagine subţire şi alungită sau groasă şi lăţită. În unele cazuri operatorii au obţinut efectul căutat ungîndu-şi obiectivul cu vaselină. Prin expunere multiplă, fie în aparat fie la copiere, se poate obţine supraimpresionarea mai multor imagini pe aceeaşi bucată de peliculă. Se poate reda de exemplu senzaţia ameţitoare produsă de circulaţia unui mare oraş, dacă se înregistrează un cadru cu un culoar de vehicule venind înspre aparat, un al doilea cadru cu alt culoar în sens invers mişcîndu-se oblic de la dreapta spre stînga şi un al treilea cu vehiculele mişcîndu-se oblic de la stînga spre dreapta; din supraimpresiunea celor trei cadre va rezulta o imagine în care vehiculele se întîlnesc şi se încrucişează ameţitor, gonind în toate direcţiile în acelaşi timp. Filmele mute foloseau frecvent astfel de distorsii optice pentru a sugera anumite stări ca beţia, ameţeala, zăpăceala etc. Ele apar mai puţin frecvent în filmele sonore, în parte datorită poate mai marelui naturalism impus de sunet şi în parte faptului că sunetul însuşi este capabil să exprime idei ce nu se puteau exprima înainte decît vizual.

Există de asemenea diverse sisteme de trucaje optice ca retroproiecţia, procedeul Dunning, procedeul Schufftan, filmarea cu machete şi mască mobilă, cu ajutorul cărora operatorii pot să combine pe peliculă fie o acţiune şi un fond filmate în locuri diferite, fie machete şi decoruri în mărime naturală, fie două roluri diferite, jucate de acelaşi actor, şi aceasta atît de perfect încît să înşele orice spectator. Dacă toate aceste procedee prezintă un mare interes tehnic, ele nu ne vor reţine atenţia aici, întrucît nu îndeplinesc o funcţie expresivă şi în consecinţă nu prezintă importanţă din punct de vedere artistic, afară de cazul, într-adevăr, cînd sînt executate atît de prost şi de strident încît anihilează veridicitatea filmului. Prin aceasta înţeleg că nu are importanţă dacă trenul expres pe care-l vedem gonind pe o cîmpie este un tren adevărat sau o machetă, atîta timp cît îl putem accepta ca fiind real. Nu are importanţă nici dacă, atunci cînd un actor joacă

un rol dublu, ca Robert Donat în *Fantome de vînzare*, noi știm cum anume s-a realizat trucul. Important este dacă trenul a fost filmat din acele unghiuri care, combinate la montaj au permis o construcție interesantă, sau dacă caracterizarea celor două roluri este înfățișată convingător. În rest, poate să fie justificată concepția destul de răspîndită în industria filmului, că, în general, este bine ca publicul să știe cît mai puțin despre aceste trucuri tehnice.

Ne-a mai rămas să vorbim despre o altă resursă a aparatului de filmat, considerată de obicei ca un trucaj și aplicată adesea ca atare, dar care poate deține totuși un rol important în reprezentarea expresivă; și anume este vorba de acele variații ale vitezei aparatului prin care se produc efectele de mișcare încetinită și mișcare accelerată. Dacă aparatul funcționează cu o viteză dublă față de cea normală, el expune într-o secundă patruzeci și opt de fotograme; cînd filmul se proiectează ulterior la viteza normală de douăzeci și patru de fotograme pe secundă, acțiunea cadrului va apare în mișcare încetinită; invers, dacă acțiunea este filmată cu un aparat funcționînd cu jumătate din viteza normală, rezultatul pe ecran va fi o mișcare accelerată. Mișcarea accelerată este mult folosită în scenele de comedie, de exemplu, cînd eroul gonește cu mașina pe o stradă aglomerată virînd și strecurîndu-se nebunește printre mașinile și autobuzele ce gonesc la rîndul lor în toate sensurile. Mișcarea încetinită a fost folosită cu multă eficiență în două documentare engleze: *Spring on the Farm* (Primăvara la fermă) de Evelyn Spice, în care ni se arată, în mișcare încetinită, un băiat călărind pe deșelate într-un cîmp cu iarbă unduitoare, înaltă pînă la briu; și *Beside the Seaside* (Lîngă țărm) de Marion Grierson, în care un grup de tineri aflați în week-end pe malul mării dansează într-o după amiază arzătoare în sunetele orchestrei, mișcîndu-se într-un ritm lent, ca în vis. Cînd eroina din *The Seventh Veil* (Al șaptelea văl) încearcă să se sinucidă aruncîndu-se în fluviu de pe pod, căderea ei este redată în mișcare încetinită.

Dar utilizarea cea mai eficientă a mișcării încetinite și accelerate ca elemete ale tempo-ului construcției de montaj este

aceea dată de regizorii sovietici. Pudovkin povestește [1] că a privit o dată pe un țăran care cosea iarba imediat după un scurt și violent ropot de ploaie de vară.

> « Era gol pînă la briu, mușchii spinării i se contractau și se destindeau la fiecare mișcare a coasei. Lama lucioasă capta lumina soarelui cînd zbura în sus și fulgera o clipă ca o flacără orbitoare. M-am apropiat. Coasa se îngropa în iarba bogată și umedă, care, tăiată la rădăcină, se apleca încet la pămînt, cu o mișcare suplă, cu neputință de descris. Strălucind în razele oblice ale soarelui, picăturile de ploaie tremurau pe vîrfurile plecate ale firelor de iarbă ascuțite, tremurau și cădeau... și din nou m-am simțit cuprins de o neobișnuită emoție în fața grandoarei acestui spectacol. Nu văzusem niciodată iarbă udă așa cum era aceasta ...întrebarea era cum să captez, cum să redau celorlalți această senzație deplină și profundă...»

El descrie apoi soluția găsită. Cînd un regizor dorește să arate un detaliu oarecare dintr-o acțiune, el își apropie aparatul și înregistrează un prim plan; de ce atunci, argumenta Pudovkin, să nu încetinesc temporar viteza unei mișcări, pentru a arăta un detaliu care nu s-ar putea vedea la viteza normală, obținînd astfel ceea ce el numește un « prim plan în timp »? Sau cu propriile sale cuvinte:

> « De ce nu s-ar putea accentua temporar un detaliu dat, făcîndu-l să întîrzie pe ecran și redîndu-l prin acest mijloc deosebit de remarcabil și de o claritate fără precedent? Nu cădea oare... iarba la pămînt cu întîrziere în raport cu mine, datorită atenției mele încordate? Și nu datorită tocmai acestei atenții ascuțite percepem cu mult mai mult decît văzusem vreodată? »
>
> Și continuă:
>
> « Am încercat cu ochii minții să filmez și să construiesc cositul ierbii cam în felul următor:

---

[1]) *Film Technique*, pp. 146 și urm.

1. Un om în picioare, gol pînă la briu. Ţine în mîini o coasă. Pauză. Ridică coasa. (Întreaga mişcare se desfăşoară cu viteză normală). . .
2. Continuă mişcarea coasei. Spinarea şi umerii omului. Încet, muşchii se mişcă şi se încordează. (Înregistrat foarte rapid cu aparatul în « mişcare încetinită» astfel încît mişcarea pe ecran apare neobişnuit de lentă). . .
3. Lama coasei, revenind încet în punctul extrem al parcursului. Un reflex de soare se aprinde şi se stinge. (Filmat în „mişcare încetinită").
4. Lama zboară în jos (viteză normală).
5. Întregul corp al omului abate coasa asupra ierbii, în viteză normală. Legănare înapoi. Legănare înapoi. Legănare. . . Şi în momentul în care lama coasei atinge iarba —
6. — încet („în mişcare încetinită") iarba tăiată se clatină, se răstoarnă, aplecîndu-se şi scuturînd stropi strălucitori».

Pudovkin explică mai departe că această descriere nu este decît o schiţă foarte aproximativă şi că după filmarea efectivă el a montat scena într-un mod diferit — « mai complex, cu cadre înregistrate la viteze foarte variate». Cînd a văzut rezultatul pe ecran, şi-a dat seama că ideea era bună; « spectatorii întîmplători, care nu ştiau nimic despre metoda folosită, mărturiseau că au încercat o senzaţie aproape fizică de umezeală, de greutate şi de forţă». El are grija să precizeze că ceea ce îl interesa aici nu era cadrul în mişcare încetinită în sine. Şi se referă la alţi regizori care înaintea lui folosiseră mişcarea încetinită:

« Să presupunem că ar fi utilizat „mişcarea încetinită", pentru a filma săritura unui cal, ei ar fi filmat-o ca un întreg şi tot ca un întreg ar fi inserat-o în film, aproape ca o secvenţă „introdusă" separat. Am auzit că Jean Epstein a turnat un film întreg în „mişcare încetinită" (cred că este vorba de *La chute de la Maison Usher*, Prăbuşirea Casei Usher, după povestirea lui E.A. Poe), folo-

sind efectul mișcării întîrziate pentru a da fiecărei scene o nuanță mistică.

Este cu totul altceva decît urmăresc eu. Eu mă refer la incorporarea integrală a unei mișcări formate din diferite grade de viteză întîrziată, în construcția unei fraze de montaj date... Procesele complete redate pe ecran printr-un montaj de cadre înregistrate cu viteze diferite, par să fie înzestrate cu un ritm propriu lor, un fel de respirație proprie. Ele trăiesc, deoarece au primit scînteia de viață a ideii de evaluare, de selecționare atotcuprinzătoare. Ele nu mai alunecă cum alunecă peisajul prin fața ferestrelor unui vagon de tren sub privirea indiferentă a pasagerului căruia ruta îi este familiară. Ele se desfășoară și se amplifică asemenea povestirii unui observator înzestrat, care a perceput acel lucru sau acel proces mai clar decît oricine altul înainte.»

8. MUZICA DE FILM

« Desfăşurîndu-se în aer liber, pe panta însorită a unei coline, . . . spectacolul multicolor în mişcare, armonizat astfel din prima clipă cu natura, a concentrat într-un focar de splendoare razele tuturor celorlalte arte. Mai înrudit cu opera decît cu piesa de teatru, el avea la bază muzica. Căci drama s-a dezvoltat din oda lirică şi a reţinut permanent din ea ceea ce fusese la început singurul ei element, dansul şi cîntecul unui cor mimetic. Prin acest centru de mişcare ritmică şi melodie pregnantă, sarcina povestirii era preluată şi reflectată şi din nou reflectată pe măsură ce globul viu se împărţea în sfere de cîntece, de replică, semnificaţia limpede şi precisă a piesei, niciodată obscură pentru minte, transpunîndu-se astfel în muzică pentru pasiunea inimii, ideea întruchipîndu-se în versul liric, versul transfigurîndu-se prin cîntec, cîntecul şi versul reflectîndu-se ca într-o oglindă pentru ochi, în legănarea şi în cadenţa membrelor, pe care le îmboldeau la o armonie a mişcării. »

LOWES DICKINSON,
descriind drama greacă în *The Greek View of Life.*

Deşi obişnuim să numim « mute» filmele lucrate înainte de 1927, filmul nu a fost niciodată mut în adevăratul înţeles al cuvîntului. Încă de la început muzica a fost considerată ca un acompaniament indispensabil; ne amintim că filmele lui Lumière, prezentate în primul spectacol public în Anglia în februarie 1896, au fost însoţite de improvizaţii la pian pe arii populare. La început, muzica însoţitoare nu avea nici un raport special cu filmul; era suficient un acompaniament de orice gen. Foarte curînd însă a devenit evidentă incongruenţa unei melodii alerte însoţind un film grav, şi pianiştii au început să depună o oarecare grijă în a alege bucăţile muzicale în funcţie de atmosfera filmului.

Pe măsură ce creştea numărul şi importanţa sălilor de cinematograf, s-a alăturat pianistului un violonist şi uneori un violoncelist, iar în cinematografele mari s-au constituit chiar mici orchestre. Timp de cîţiva ani alegerea muzicii pentru fiecare program de filme a rămas exclusiv în sarcina dirijorului sau conducătorului orchestrei, şi foarte adesea principalul criteriu pentru deţinerea acestei atribuţii era nu calificarea sau gustul, cît volumul colecţiei personale de piese muzicale. Şi cum rareori se întîmpla ca dirijorul să vadă filmele înainte de seara primei proiecţii (şi încă, dacă avea destul noroc să le vadă şi în acea seară), aranjamentul muzical se improviza firește în cea mai mare grabă.

Ca o contribuţie la rezolvarea acestei dificultăţi, societăţile distribuitoare de filme au început să practice sistemul propunerilor de acompaniamente muzicale. În 1909 de exemplu, societatea Edison a început să-şi însoţească filmele cu indicaţii privitoare la atmosfera filmului, ca de pildă « amuzant», « trist», « vioi». Exemplul a fost urmat şi de alţii, sugestiile au devenit mai explicite şi astfel a apărut foaia de indicaţii muzicale care conţinea notaţii despre atmosfera filmului, titlurile pieselor muzicale adecvate şi îndrumări precise cu privire la locul exact în care o piesă trebuia să fie înlocuită de următoarea.

Pentru unele filme, dintre care cîteva remarcabile, altele numai pretenţioase, muzica a fost compusă special. În 1908, Saint Saëns a scris muzica pentru prezentarea la Paris a primului « film d'art», *L'Assassinat du Duc de Guise* (Asasinarea ducelui de Guise); această muzică era opusul 128 pentru coarde, pian şi armoniu, şi consta dintr-o introducere şi cinci tablouri, fiecare parte fiind adaptată cu grijă la film. În 1919, în America, Walter Cleveland Simon a compus o partitură originală pentru *Arrah-Na-Pough*, iar în Germania, în 1913, Giuseppe Becce a compus muzica pentru un film cu titlul *Richard Wagner*. Cea mai celebră dintre aceste prime partituri a fost însă aceea compusă şi aranjată de Joseph Carl Breil pentru filmul lui Griffith, *The Birth of a Nation* (Naşterea unei naţiuni), partitură pe care Seymour Stern o descrie în felul următor:

« În totalitate partitura orchestrală nu era originală, întrucît consta din selecţiuni de arii populare şi muzică simfonică. Cîteva exemple notabile de muzică simfonică erau: *În sala Regelui Muntelui* din suita *Peer Gynt* (cîntată în timpul scenelor evacuării Atlantei); fragmente din *Cavalcada Valkiriilor*, alternate cu *Dixie* şi cu alte fragmente de muzică wagneriană sau muzică dramatică (pentru cavalcada membrilor Klanului); de asemenea, nenumărate fragmente sau bucăţi amestecate din Beethoven, Liszt, Rossini, Verdi, Ceaikovski şi alţi compozitori. Totuşi, partitura conţinea efectiv un număr de teme şi arii originale, compuse special de Griffith şi Breil pentru film, cîteva dintre acestea devenind curînd celebre şi anume, o temă exprimînd barbarie, insolenţă şi ameninţare, temă ce se cînta în prologul filmului, în scenele care descriu introducerea sclaviei negrilor în America colonială şi mai ales în partea a doua, practic în toate scenele care redau accesul la putere al negrilor după războiul civil; o temă oarecum înrudită cu aceasta şi sugerînd insolenţă, sadism şi ticăloşie cîntată în timpul scenelor care prezentau pe onorabilul Austin Stoneman sau pe protejatul său, Silas Lynch. Tema dragostei pentru scenele romantice dintre Micul Colonel şi Elsie Stoneman...; şi cea mai celebră dintre ele, acel amestec straniu de şuierături şi sunete de corn, semnalul Klanului, compusă de Joseph Carl Breil şi cîntată în timpul scenelor care arătau naşterea Ku Klux Klanului, convocarea membrilor Klanului şi cavalcada lor. Cu privire la ultima temă, rămîn la convingerea că Breil şi-a bazat motivul semnalului Klanului pe un motiv similar din două note care intervine în ultima parte din *Ucenicul vrăjitor* al lui Dukas. »[1]

Alte partituri originale remarcabile au fost muzica lui Edmund Meisel pentru *Crucişătorul Potiomkin* (o muzică atît de sugestivă încît în unele ţări europene s-a admis prezentarea filmului dar s-a interzis muzica), şi pentru *Berlin* de Ruttmann, precum şi muzica lui Arthur Honegger pentru filmele lui Abel Gance *La Roue* (Roata) şi *Napoleon*. Numărul filme-

[1] The Griffith Index *(An Idex to the Creative Work of David Wark Griffith;* Part. II: The Art Triumphant; (a) Monograph on *The Birth of a Nation*, July, 1945). Publicat de *Sight and Sound*, British Film Institute, Londra.

lor pentru care se compuneau partituri originale era însă foarte redus, din motive pe care Dr. Kurt London le-a rezumat în felul următor:

« Sălile obișnuite nu posedau orchestre complete. Nu se putea cere editurilor muzicale să tipărească muzică de acest gen, în afară de cîteva numere specifice, pe care le publicau în vederea concertelor și a divertismentelor. Editarea lor ar fi fost mult prea costisitoare și neavantajoasă, căci ar fi implicat tipărirea mai multor aranjamente, pentru diferite combinații orchestrale. Companiile cinematografice nu ar fi fost de acord să participe la publicare și nici să-și asume această sarcină; pentru ele muzica originală era, dacă nu un simplu lux, în cel mai bun caz un bun mijloc de reclamă destinat să sprijine impresia generală pentru presă și alte cercuri interesate, la prima prezentare a filmului. Ele nu se gîndeau la marele public, care avea să vadă același film cu muzică neadecvată și să plece de la spectacol cu o impresie neadecvată. Această muzică mai era de multe ori boicotată și de dirijorii ambițioși ai sălilor locale care doreau să-și compileze propria lor muzică, și pe de altă parte o repetiție rapidă și bună era imposibilă din motive tehnice »[1].

În cea mai mare parte deci, de-a lungul întregii perioade a filmului mut, aranjamentul muzicii de film a rămas în mîinile pianistului, a conducătorului sau a dirijorului atașat fiecărui cinematograf, acesta folosind resursele care-i erau accesibile și muzica ce-i era cunoscută. În mod inevitabil, el a ajuns să privească această muzică numai dintr-un punct de vedere utilitar, apreciind că anumite bucăți conveneau scenelor de comedie, altele celor romantice, altele scenelor triste și așa mai departe, și, în decursul timpului, compozitorii și editurile muzicale au constatat că ar fi profitabil să tipărească mici fragmente de muzică originală cu aceste etichete. Astfel a luat ființă o mare fonotecă de muzică de atmosferă, constînd din multe mii de piese scurte, exprimînd gradațiile imaginabile de atmosferă, de sentimente și impresii sonore; *Cai galopînd*, *Urmărire*, *Deznădejde*, *Predestinare*, *Agitato straniu*,

---

[1] *Film Music*, Faber and Faber, London 1936, p. 62.

Agitato dramatic, *Lamentație*, *Marș triumfal*, *Dragoste duioasă* — iată numai cîteva titluri dintr-o listă care ar putea fi extinsă aproape la nesfîrșit. Datorită scurtei durate a scenelor pe ecran, precum și rapidității cu care o scenă poate ceda locul următoarei, filmul mut nu oferă spațiu pentru o dezvoltare liberă a formei muzicale. Bucățile de muzică de atmosferă durau rareori mai mult de două sau trei minute și structura lor, din cele mai simple, permitea prelungirea prin repetare pe de o parte, și condensarea și întreruperea bruscă pe de altă parte, fără un salt sesizabil și fără să-și piardă caracteristicile originale.

Evident, după cum ne sugerează titlurile acestor fragmente de muzică de atmosferă, una din principalele funcții ale muzicii în filmul mut era aceea de a ilustra narațiunea, a da o expresie muzicală fiecărei stări de spirit a acțiunii, pe care o intensifica suscitînd prin intermediul urechii aceleași sentimente ce se sugerau prin intermediul ochilor.

Această funcție însă, considerată în sine, nu era suficientă pentru a explica nici necesitatea instinctivă și adînc înrădăcinată pe care a resimțit-o întotdeauna publicul de cinematograf pentru o muzică însoțitoare a filmului mut, și nici efectul ciudat de inconsistent și plat pe care-l producea vizionarea unui film mut fără muzică — adică vizionarea «la rece», după cum se spunea. Această dorință își are originea în faptul că filmul este, în primul rînd, o artă a mișcării. Între muzică și mișcare a existat întotdeauna o relație strînsă. Copilul se leagănă și dansează instinctiv în ritmul unei orchestre, iar domnul bătrîn, ce se încălzește la soare pe o promenadă de pe litoral, bate tactul cu mîna sau cu piciorul după acordurile muzicii militare; acompaniamentul muzical nu adaugă nimic satisfacției noastre în fața unui tablou — el ar fi de fapt chiar nepotrivit — dar ar fi greu să concepem dansul fără muzică.

În mod esențial, deci, mișcarea fizică efectivă pe care o vedem pe ecran este aceea care creează necesitatea instinctivă pentru un acompaniament sonor, o necesitate care în cazul filmului mut este îndeplinită de muzică. Și totuși, întrucît muzica, după cum am văzut, trebuia să aibă un oarecare raport cu ritmul și cu atmosfera scenei vizuale pe care o

însoţea, ea putea îndeplini totodată şi un alt serviciu, acela de a accentua ritmul filmului în ansamblul său. Aceasta înseamnă că structura narativă şi dramatică, care era implicită încă în prima formă a scenariului şi fusese dezvoltată în continuare pe măsură ce filmul trecea prin toate fazele producţiei, se putea articula într-un mod şi mai clar printr-un acompaniament muzical bine ales care, reflectînd şi intensificînd atmosfera fiecărui moment al filmului, devenea, prin schimbările de atmosferă şi de tempo, o reflectare a formei filmului în totalitatea lui.

Muzica continuă să fie folosită şi în filmul sonor, justificarea fundamentală fiind şi în acest caz ritmul filmului ca artă a mişcării; din toate celelalte puncte de vedere însă, rolul muzicii în filmul sonor este esenţialmente diferit de acela al muzicii în filmul mut.

În primul rînd, muzica nu mai este singura formă de sunet posibilă. Se poate reproduce vorbirea umană şi orice fel de sunet sau zgomot audibil, acestea putînd chiar predomina pe parcursul unor porţiuni considerabile dintr-un film; în astfel de locuri muzica nu este nici necesară şi nici potrivită. Aceasta înseamnă că muzica trebuie să fie folosită acum cu mult mai multă discriminare.

Ar trebui spus poate că nu toţi producătorii exercită o astfel de discriminare. Continuă să fie prea frecvente cazurile cînd muzica este utilizată continuu sau aproape continuu de-a lungul întregului film, în stilul descriptiv al acompaniamentului de film mut, ca fond pentru dialog şi zgomote sau pentru comentariu. *Escape to Happiness* (Evadarea spre fericire), în care Leslie Howard şi Ingrid Bergman jucau rolurile principale, este numai unul din multele exemple în care un film a fost ratat prin excesul de muzică sentimentală care însoţeşte ca fond muzical o mare parte din dialog; iar scurt metrajele de cronică în care comentatorul şi muzica concurează cu tenacitate pentru captarea atenţiei de la începutul şi pînă la sfîrşitul filmului, sînt o permanentă calamitate pentru spectatorii care obişnuiesc să meargă la cinematograf cu oarecare regularitate. Nu putem condamna cu destulă tărie acest mod de utilizare a muzicii de fond. Ea reprezintă o

ofensă grosolană adusă raţiunii şi bunului gust şi provoacă o iritare atît de generală, chiar printre amatorii de filme mai puţin critici, încît este greu să înţelegem pentru ce se menţine această practică.

Un alt aspect sub care muzica din filmele sonore se deosebeşte de muzica filmului mut este faptul că în primul caz, dată fiind posibilitatea de sincronizare perfectă şi automată, devine posibilă o relaţie mult mai precisă între muzică şi imagine. În loc să mai fie un element separat de film, supraadăugat pe toată durata lui, muzica apare acum, este adevărat, numai ocazional (cel puţin în filmul narativ realist), dar reprezintă un element *interior* filmului, calculat cu atenţie şi formînd o parte integrantă din structura lui.

În filmul sonor nu se mai resimte necesitatea simplei ilustrări descriptive. Dimpotrivă, muzica, în punctele în care este folosită, are sarcina să poarte acţiunea mai departe, să lege o porţiune de dialog cu alta, să stabilească asociaţii de idei şi să ajute dezvoltarea raţionamentului, să intensifice momentele de culminaţie lirică şi emoţională ale filmului şi să producă eventual destinderea emoţională. Acest lucru rămîne adevărat chiar atunci cînd muzica este inclusă în film ca element realist, aşa cum era cazul cîntecului tenorului din *Bestia umană*, despre care am vorbit mai sus [1].

În sfîrşit, dacă trecerile rapide de la o scenă la alta în filmul mut creau dificultăţi aranjorului muzical şi-l constrîngeau să lucreze cu fragmente muzicale scurte ce nu puteau aspira la o formă muzicală, în filmul sonor, secţiunile destinate în mod special să aibă un acompaniament muzical oferă în multe cazuri posibilitatea unei oarecari finisări formale, iar forma muzicii poate eventual să exercite chiar o anumită influenţă asupra formei vizuale a părţii respective din film.

Dacă în condiţiile de execuţie ale muzicii filmului mut partitura originală era o raritate, noile condiţii ale filmului sonor erau extrem de stimulatoare pentru compoziţia originală, şi oameni ca William Alwyn, Arthur Benjamin, Arthur Bliss, William Walton, Walter Leigh, Vaughan Williams şi

---

[1] Vezi p. 121.

Benjamin Britten în Marea Britanie, Arthur Honneger, Maurice Jaubert, Darius Milhaud şi Georges Auric în Franţa sau Dmitri Şostakovici şi Serghei Prokofiev în Uniunea Sovietică — pentru a cita numai cîteva nume — au fost atraşi de noul mijloc de expresie. Rezultatul muncii lor a fost ridicarea calităţii muzicii de film la un nivel cu mult mai înalt decît se putuse atinge în zilele filmului mut; auditoriul cinematografic ascultă muzică mai bună şi încă executată de cele mai bune formaţii orchestrale, ceea ce compensează mai mult decît din plin imperfecţiunile redării.

Vom observa totuşi că nu calitatea intrinsecă a muzicii deţine marea importanţă într-un film, ci în mai mare măsură corespondenţa ei dramatică precum şi sincronizarea adecvată între ritmul ei şi ritmul vizual al filmului. O muzică atît de bună încît atrage atenţia asupra ei în dauna filmului este deplasată; de aici, observaţia cunoscută că cea mai bună muzică de film este aceea care nu se aude. Aceasta echivalează cu a spune, bineînţeles, că muzica de film este o artă subordonată, dar acesta nu este un lucru nou; muzica a fost o artă subordonată de-a lungul marii părţi a istoriei ei. În multe cazuri o muzică de film excepţional de bună a fost scrisă de compozitori care în sfera muzicii pure nu făceau parte din prima categorie; Edmund Meisel, autorul partiturii pentru *Crucişătorul Potiomkin* şi Hanns Eisler care a compus muzica pentru filmul lui Joris Ivens *Zuyderzee*, sînt două din aceste cazuri.

Muzica unui film poate să reclame o atenţie inoportună nu numai cînd este prea bună, ci şi dacă are o linie melodică puternică şi clar definită. Atenţia spectatorului este atrasă către melodie, pe care o ascultă pe jumătate inconştient pentru a o urmări pînă la sfîrşit. Dacă compozitorul vrea să menţină muzica în planul de fond, el va lucra mai curînd cu variaţii de armonie şi de ritm. Folosirea unei bucăţi muzicale bine cunoscute distrage atenţia şi mai mult, avînd în plus dezavantajul că sugerează spectatorului anumite asociaţii care pot fi total opuse asociaţiilor pe care realizatorul doreşte să le stabilească în filmul său. Cel mai penibil exemplu de acest fel pe care l-am cunoscut personal a fost tratarea dată de Disney, *Simfoniei Pastorale* de Beethoven în *Fantasia*. Filmul

a acționat atît de puternic asupra sentimentelor mele față de această muzică, încît multă vreme m-am temut că nu voi mai fi capabil să-mi șterg din minte imaginile lui Disney și să mai resimt satisfacția pe care mi-o procura această muzică. Trebuie să dezaprobăm total folosirea muzicii clasice în filmele sonore; din fericire, acest lucru este general recunoscut, și astăzi pentru cel mai modest tip de film documentar muzica se compune special. *Scurtă întîlnire* și *Al șaptelea văl*, două filme de succes în care s-au folosit bucăți bine cunoscute de muzică clasică ar putea să pară excepții de la regulă, dar în ambele filme muzica este folosită în mod realist, ca parte a acțiunii și nu ca simplu acompaniament. În primul exemplu Celia Johnson deschide aparatul de radio și ascultă întîmplător Concertul Nr.2 de Rahmaninov, a cărui muzică îi revine mai tîrziu în minte. Bucățile ascultate în *Al șaptelea văl* erau cîntate de Ann Todd ca repertoriu de concert. Este îndoielnic dacă chiar în astfel de cazuri se justifică pe deplin folosirea muzicii clasice, dar presupun că numai un purist ar insista asupra acestui punct.

Măsura în care se folosește muzica într-un film, ca și importanța rolului pe care ea îl deține depind foarte mult, bineînțeles, de tipul filmului. Este adevărat că în general, dacă înșiruim categoriile cunoscute de film într-o serie avînd la un capăt filmul de reportaj în care realitatea rămîne virtual nealterată, iar la celălalt capăt filmul grafic abstract bazat exclusiv pe atracția formei vizuale, — de pildă: filmul de reportaj, jurnalul de actualități, filmul didactic, filmul de învățămînt, cronica, documentarul, filmul de ficțiune, filmul de păpuși, desenul animat, grafismul abstract — constatăm că dacă muzica nerealistă nu-și găsește locul în filmul de reportaj, ea dobîndește tot mai multă importanță pe măsură ce ne deplasăm către celălalt capăt al seriei; în desenele animate ale lui Disney ea constituie un element integrant, iar în filmele abstracte de genul celor produse de Norman McLaren în Canada, constituie elementul fundamental, furnizînd atît forma cît și justificarea filmului. Valoarea filmului de reportaj rezidă în întregime în conținutul său, în folosirea aparatului de filmat ca instrument de înregistrare, în care intervin-

ţia umană, tratarea formală sînt absolut minime. Dar pe măsură ce scopul urmărit de cineast se îndepărtează de simpla înregistrare, pe măsură ce el urmăreşte mai mult să convingă, sau să exprime o idee sau un punct de vedere, forma devine tot mai importantă; şi întrucît muzica, în definitiv, nu este altceva decît o foarte elaborată formalizare a sunetului, nu trebuie să ne surprindă că ea va deţine o importanţă majoră în tipurile de filme în care elementul formal apare cel mai pronunţat.

S-a observat înainte că una din cele mai importante deosebiri între utilizarea dată muzicii în filmul mut şi în filmul sonor este faptul că în filmul realist cu subiect (care în clasificarea noastră se situează într-un punct aproximativ la jumătatea ei), muzica nerealistă se va folosi numai în anumite porţiuni. Acest fapt ridică probleme noi; în primul rînd, cînd anume trebuie utilizată muzica? În lumina celor spuse înainte despre muzica de fond, nu aşteptăm să o întîlnim în scenele de dialog realiste. Dar aceasta este o direcţie negativă; se poate spune ceva mai pozitiv? Evident, într-un film anumit, alegerea locurilor unde trebuie folosită muzica precum şi felul acestei muzici rămîne la aprecierea bunului gust şi a judecăţii producătorului sau regizorului respectiv, dar un principiu general s-a indicat în cele spuse înainte despre relaţia dintre forma vizuală şi muzică. Forma devine cu atît mai importantă pentru artist cu cît acesta urmăreşte să exprime elemente emoţionale sau lirice, şi muzica îşi găseşte cel mai bun loc în acele părţi ale filmului care ating aceste nivele. După ce condamnă utilizarea muzicii ca fond pentru dialog — caracterizînd-o ca fiind «chemată să adnoteze acţiunea» —, compozitorul francez Maurice Jaubert spune în continuare:

«Resping total orice adnotare sau sincronizare muzicală deoarece cred, după cum am spus mai sus, în caracterul esenţialmente realist al ecranului. Muzica aduce materialelor brute ale cinematografului — care dobîndesc semnificaţie artistică numai datorită corelaţiilor lor — un element *nereal* care fortamente încalcă legile realismului obiectiv. Dar nu există oare un loc pentru ea în film?

Există, desigur, căci exact aşa cum romancierul întrerupe narareа unei povestiri pentru a introduce o expresie a sen-

timentelor sale argumentative sau lirice, sau o reacție subiectivă a personajelor sale, tot astfel regizorul se depărtează uneori de stricta reprezentare a realității pentru a adăuga operei sale acele tușeuri de comentariu sau de poezie care atribuie filmului calitatea sa proprie, descrieri, treceri de la un punct la altul, în spațiu și timp, evocarea unor scene anterioare, visuri, figurări ale gîndurilor unui personaj etc. Aici are muzica cuvîntul său de spus; prezența ei va avertiza pe spectator că stilul filmului se schimbă temporar din rațiuni dramatice. Ea va servi atunci cu întreaga ei putere de sugestie la intensificarea și prelungirea impresiei de straniu, de îndepărtare de la adevărul fotografic, pe care vrea s-o creeze regizorul» [1].

După ce s-a decis unde trebuie folosită muzica într-un film, urmează problemele de importanță secundară, și anume de a decide precis punctul în care muzica trebuie să înceapă și să înceteze și modalitatea trecerilor între părțile alăturate ale filmului, și în special părțile alăturate ale coloanei sonore. În ce privește primul punct, problema este în mare parte o problemă de justificare: publicul trebuie să fie pregătit să primească schimbarea iar regizorul trebuie să simtă unde trebuie să intervină muzica în modul cel mai adecvat. Al doilea punct este în bună parte o problemă tehnică: « Se poate folosi șocul unui atac brutal (un fortissimo orchestral legat, de exemplu, de un țipăt), într-un moment de tensiune dramatică extremă. Se mai poate contopi în mod subtil un sunet muzical cu un altul nemuzical (zgomotul unui tren dobîndind un ritm ce trece gradat la muzică efectivă; un tremolo de viori înlocuind imperceptibil șuieratul vîntului etc). Există o mie și una de soluții posibile pentru o problemă care nu se prezintă niciodată de două ori în același fel. Dar funcția compozitorului de film este tocmai de a simți momentul exact în care imaginea evadează din realismul strict și reclamă extinderea poetică pe care i-o dă muzica» [2].

M-am ocupat aici numai de folosirea muzicii non-realiste pentru filmul dramatic și nu am vorbit nimic despre filmele

---

[1] *Footnotes to the Film*, p. 109.

[2] Ibidem.

muzicale propriu-zise; acestea își au propriile lor convenții, cunoscute și acceptate în mod general. Celor interesați în mod special în acest gen le recomandăm volumul *Film Music* de dr. Kurt London, în care sînt descrise și discutate diverse tipuri de filme muzicale.

Strîns legate de problema muzicii de film sînt experimentele făcute cu folosirea comentariului poetic sau a comentariului transpus în formă ritmică. Toate aceste experimente s-au făcut după cît știu în filmele documentare, și dacă n-au fost totdeauna izbutite, trebuie să apreciem curajul celor care le-au întreprins.

În filmul lui Basil Wright *Song of Ceylon* (Cîntecul Ceylonului, 1935) s-a folosit pentru comentariu o descriere a insulei dată de Robert Knox în 1680. Deși textul nu era în versuri, el a fost recitat pe un ton coborît, lent, și cu o ritmică monotonie, care se integra total porțiunilor muzicale și concepției lirice a filmului întreg. Poezie pură s-a folosit în *Night Mail* (Poșta de noapte, 1936) de Harry Watt; către sfîrșitul filmului, după ce se arătase cu considerabil detaliu și apreciabilă emoție dramatică munca depusă în timpul cursei poștale de noapte de la Euston la Glasgow, spectatorul este sustras de la vederile de detaliu printr-o serie de planuri generale ale expresului gonind către destinație în zorii zilei ce se năștea încet. Acesta este tocmai unul din acele momente lirice despre care vorbea Maurice Jaubert, momente de « îndepărtare de la adevărul fotografic»; dar în acest punct nu muzica este auzită în principal, ci următoarele versuri aparținînd lui W.H. Auden, rostite într-un ton vioi, ritmic, imitînd cadența roților pe șine:

Cursa de noapte trece în zori
Granița Scoției, ducînd scrisori,
Pentru sărac, pentru bogat
Toți o așteaptă, în oraș sau în sat
Urcînd pe Beattock, o pantă grea —
Ea luptă cu panta dar nu va-ntîrzia.

S-așterne la drum prin vătuite lanuri,
Peste umăr suflînd de abur lungi flamuri,
Torcînd cu putere străbate-alergînd

Lande tăcute bătute de vînt;
Păsări clipesc privind printre ramuri,
Cînd trece gonind şirul orb de geamuri.
Calea nu-i aţin cîinii de turmă,
Moţăind somnoroşi rămîn în urmă,
La fermă cînd trece, nimeni nu veghează,
Doar în odaie, încet, o cană vibrează.

În zorii reci, urcuşul s-a sfîrşit.
În jos spre Glasgow ea aleargă
Spre remorchere, şuierînd, printre păduri de macarale
Cîmpuri întregi de instalaţii, fumale mari
Ce par pioni uriaşi veghind pe cîmp.
Întreaga Scoţie o aşteaptă;
În văile întunecate, în jurul ochiului de mare de un verde pal

Sînt oameni ce aşteaptă veşti.
Scrisori cu declaraţii sau de la bănci somaţii,
Rînduri de credinţă, sau de recunoştinţă,
Poate recipise, cereri de relaţii,
Inspecţii de lucru sau dragi invitaţii,
Uneori cereri pentru situaţii,
Alteori tandre, timide declaraţii,
Şi bîrfeli, bîrfeli de diverse naţii,
Veşti ocazionale, veşti financiare,
Poze din vacanţă cu vesele imagini,
Sau plicuri cu chipuri mîzgălite pe margini,
Rînduri trimise de prieteni sau rude,
Venite în Scoţia tocmai din Bermude
Scrisori îndoliate pentru soră sau frate,
Veşti de peste mare pentru Baleare;
Scrise pe hîrtie de toate culorile,
Albă, violetă, roză ca zorile,
Vorbăreţe, isteţe, plictisitoare, adoratoare
Solemne şi reci sau de iubire clocotitoare,
Înţelepte, nătîngi, scurte sau lungi,
De tipar, de maşină sau de greşeli pline.

Mii de oameni încă dorm,
Visîndu-se poate între monştri cumpliţi,
Sau poate la un ceai, la foc, la circiumă la Cranston;

Mai doarme muncitorul Glasgow, dorm și cei din bine așezatul Edinburgh,
Mai doarme Aberdeen-ul de granit.
Ei mai visează încă
Dar în curînd se vor trezi și vor tînji după scrisori.
Și nimeni nu va auzi bătaia-n ușă a poștașului
Fără ca inima să-i bată,
Căci cine poate îndura să știe că a fost uitat?

Această secvență versificată este totuși partea cea mai puțin izbutită a filmului *Poșta de noapte*, care constituie sub toate aspectele unul din cele mai frumoase documentare produse înainte de război; explicația constă probabil în faptul că versurile lui Auden sînt destul de complexe pentru a avea în sine o valoare de poem autonom. Cînd comentariul aspiră către stilul poetic, legătura dintre cuvinte și imagini devine necesarmente mult mai strînsă decît în cazul comentariului simplu informativ, care rămîne detașat și distanțat, descriind ceva care există în afara lui. Comentariul poetic, asemenea muzicii bune de film, trebuie conceput ca parte integrantă a filmului, ca parte a unei unități artistice indivizibile. Ar fi inutil să concepem partea vizuală a filmului separat de comentariu și să încercăm apoi să atribuim filmului o calitate specială transpunînd comentariul în formă de versuri. Dacă imaginea și comentariul versificat nu au fost concepute de la început la același nivel — dacă nu sînt destinate, cu alte cuvinte, să exprime o idee unitară la un nivel emoțional unic — rezultatul va fi aproape obligatoriu un eșec. Foarte clar se discerne această disociere între imagine și comentariu în filmul *Our Country* (Țara noastră), produs în 1945 de Ministerul Informațiilor și pentru care versurile au fost scrise de Dylan Thomas.

În cele două documentare americane realizate de Parc Lorentz, *The Plough that Broke the Plains* (Plugul care a brăzdat cîmpiile, 1936) și *The River* (Fluviul, 1938), s-a folosit cu mai mult succes o formă de comentariu pe versuri libere, datorită poate faptului că Lorentz și-a asumat concepția întregului film, atît pentru comentariu cît și pentru imagine. După cum arată exemplul următor, versurile lui Lorentz nu

sînt subtile şi nici complicate; faptul că, examinate separat, par puţin banale, constituie o măsură a potrivirii lor ca acompaniament al imaginilor vizuale:

Am construit o sută de oraşe şi orăşele o mie:
St. Paul şi Minneapolis,
Davenport şi Keokuk,
Moline şi Quincy
Cincinnaţi şi St. Louis,
Omaha şi Kansas City . . .
Pînă la Munţii Stincoşi şi de la Minnesota in jos,
Două mii cinci sute mile pînă la New Orleans.
Un nou continent am construit.
Pin negru şi pin norvegian
Brad verde şi cedru roşu
Stejar stacojiu şi hicori de Shagbark.
Am construit o sută de oraşe şi orăşele o mie —
Dar cu ce preţ!
Am tăiat vîrful Alleghenilor
şi l-am trimis pe riu in jos.
Am tăiat vîrful Minnesotei
şi l-am trimis pe riu in jos.
Am tăiat vîrful Wisconsinului
şi l-am trimis pe riu în jos.
Am lăsat munţi şi dealuri arse şi ciuntite
şi am plecat.
Sau în altă parte:
În jos de Judith, de Grand, de Osage şi de Platte;
De Rock, de Salt, de Black şi Minnesota;
În jos da Monongahela, de Allegheni, Kanawha şi Muskingum,
De Miami, de Wabash, de Liking şi de Green;
De White, de Wolf, de Cache şi de Black;
În jos de Kaw şi Kaskaskia, de Red şi Yazoo.
În jos de Cumberland, Kantucky şi de Tennessee. . .

Caracterul distinctiv al acestui comentariu îl constituie ritmica repetiţie a frazelor, a propoziţiunilor şi a denumirilor geografice care, neimpunîndu-se atenţiei printr-o prea mare complexitate a sensului, formează un excelent acompaniament liric pentru imagini.

9. JOCUL ACTORICESC ÎN FILM

> Acele oribile imagini cu oameni reali în mediul lor real, care prin afectarea lor evidentă fac spectatorii să se cutremure, nu sînt şi interprete ale adevărului numai prin faptul că sînt reale. Între a fi natural şi a părea natural trebuie să existe poate o punte de artă.
>
> GEORGE PEARSON

Am spus la începutul acestei părţi că filmul de ficţiune prezintă oameni în acţiune, lucruri ce se petrec în termenii comportamentului uman; ajungem acum, în sfîrşit, la cei ce întruchipează pe oamenii în acţiune, adică la actori. Mulţi poate gîndesc că locul actorului în film este atît de important încît ar fi trebuit cercetat cu prioritate, dar ar fi nejustificat să se considere că cine este lăsat la urmă este şi cel mai puţin important; într-adevăr, nu se putea analiza locul şi caracterul distinctiv al jocului actoricesc în film sau modurile în care acesta se deosebeşte de jocul din teatru, înainte de a ne forma o înţelegere clară despre natura mijlocului de expresie cinematografic.

Într-o piesă de teatru actorul deţine importanţa primordială. Performanţa sa constituie ea însăşi, de fapt, mijlocul de expresie dramatic; ea reprezintă materia din care este făcută piesa. Cînd se ridică cortina pe o scenă goală, nu înseamnă că vedem începutul piesei, ci numai decorul ei; piesa începe efectiv numai în momentul cînd intră actorul, şi ea nu poate avansa prea mult, înainte ca el să înceapă să vorbească. Mijlocul de expresie al dramei este dialogul, scris pentru a fi rostit de actor. Mai mult, actorii deţin singuri răspunderea de a duce înainte reprezentaţia. Dacă la repetiţie producătorul este acela care trasează caracterul general al reprezentaţiei,

el nu joacă un rol activ în reprezentația însăși; actorii nu se supun nici măcar unei conduceri de felul celei exercitate de dirijorul de orchestră, ci acționează «pe propria lor răspundere», în sensul propriu al cuvîntului. De asemenea, fiecare actor își joacă rolul de la început pînă la sfîrșit ca un singur tot, întrerupt numai de perioadele cînd nu este pe scenă. El este deci capabil să se modeleze, pe planul imaginației și al emoției, după tiparul spiritual al spectacolului în care, într-un sens, «trăiește» rolul pe care îl are de jucat. În ultimă analiză el acționează, s-ar putea spune, asupra masei de rezonanță vii a auditorului său, care reacționează și vibrează la jocul lui, amplificîndu-l.

Nimic din toate acestea nu se întîmplă în cazul jocului actoricesc în film. Într-un film care nu este o simplă înregistrare cinematografică după o reprezentație scenică, actorul nu mai deține importanța primordială; el nu mai este altceva decît unul din numeroșii tehnicieni care contribuie cu talentul lor la crearea unui număr oarecare de cadre de film, acestea și nu jocul actorului constituind mijlocul de expresie cinematografică. Nu numai că actorul de film acționează sub conducerea și controlul imediat al regizorului, dar însuși rezultatul reprezentației sale poate să fie modificat de ceilalți colaboratori, de unghiul aparatului, de lumina aleasă de operator, sau de felul în care fragmentele separate ale reprezentației sale vor fi montate și ordonate.

În teatru spectatorul stă într-un loc fix în timp ce urmărește și ascultă spectacolul ce se desfășoară în fața lui. Dacă un actor trebuie să pună în evidență un gest sau o expresie, el trebuie să atragă atenția publicului asupra sa luînd o poziție manifestă, o atitudine izbitoare, sau făcînd o mișcare, o pauză care să facă pe ceilalți actori să privească spre el; fiecare lucru pe care-l face trebuie să fie jucat cu atîta evidență încît să poată fi observat chiar de spectatorii aflați pe locurile cele mai îndepărtate. Machiajul său, pînă și șoaptele sale trebuie să fie exagerate din același motiv.

În film toate acestea nu mai sînt necesare; regizorul trece pur și simplu prin montaj la un prim plan al detaliului pe care dorește să-l pună în relief. În filmul lui Alfred Hitch-

cock, *Blackmail* (Şantajul), doi detectivi reuşesc să aresteze pe un om urmărit, în timp ce acesta se află acasă, în pat. Ei împing uşa încet şi-l văd întins în pat, cu un ziar deschis în faţă. Într-un plan apropiat al feţei celui urmărit, vedem că ochii i se întorc încet spre stînga, pentru a privi dincolo de ziar. Urmează un cadru cu oglinda lavoarului, în care detectivii apar reflectaţi din faţă; noi ştim că omul i-a văzut. Revenire la cel urmărit: fără să se trădeze faţă de detectivi prin cea mai mică mişcare, el îşi întoarce privirea în jos, spre dreapta; urmează un prim plan al revolverului de pe noptieră şi ştim imediat ce urmăreşte. La film spectatorul, considerat ca atare, nu mai este imobil ca la teatru. Datorită artei montajului el se transformă într-un observator activ, ce se deplasează pretutindeni în mijlocul acţiunii, oriunde doreşte să-l conducă regizorul.

Această deosebire fundamentală între metodele scenei şi cele ale filmului implică deosebiri considerabile între tehnica jocului scenic şi aceea a jocului în film. În primul rînd exagerarea, exteriorizarea excesivă la care trebuie să recurgă actorul de teatru devin cu totul inutile în film. Dimpotrivă, întrucît aparatul se poate apropia atît de mult şi oferă o vedere atît de mult mărită a celui mai mic detaliu, sînt necesare reţinerea şi exteriorizarea minimă. « Am crezut întotdeauna, ne spune George Arliss, că pentru filme jocul trebuie să fie exagerat, dar am văzut în acest singur moment fulgerător că *reţinerea* este principalul lucru pe care actorul trebuie să-l înveţe cînd îşi transferă arta din teatru pe ecran»[1].

Tot ceea ce pe scenă este esenţial şi eficient, gestica largă, machiajul, stilul de vorbire declamator devin false şi ridicole pe ecran, fiind pur şi simplu nelalocul lor. « Cînd vorbim despre „teatralismul inutil" al jocului unui actor de film, nu înţelegem prin aceasta că teatralismul ar implica un element greşit sau neartistic, ci înregistrăm pur şi simplu o senzaţie neplăcută de neconcordanţă, şi deci de falsitate, ca şi cînd am privi un om care se străduieşte să treacă peste un obstacol inexistent»[2].

---

[1] George Arliss, *Up the Years from Bloomsbury*, Little, Brown (SUA), 1927, p. 289.
[2] Pudovkin, *Film Acting*, Newnes, London, 1937, p. 106.

O altă deosebire este aceea că în timp ce pe scenă principalul instrument de expresie al actorului este vocea, mişcările fiind aproape exclusiv un acompaniament şi o prelungire a ceea ce se spune, în film actorul joacă cu toată fiinţa sa. Privirea, gestul mîinii, uşoara ridicare a umerilor pot fi cu mult mai semnificative decît orice cuvînt rostit. Aceasta înseamnă că actorul de film trebuie să exercite un autocontrol mai strict. Falsitatea şi nesinceritatea sînt mult mai vizibile în interpretarea de pe ecran decît în aceea de scenă, unde, după cum a mărturisit Robert Donat, actorul maschează mai uşor imperfecta asimilare a personajului. « În teatru, spune el, publicul este acela care recepţionează: în studio recepţionează aparatul de filmat, şi diferenţa surprinzătoare este că, dacă în teatru o poate scoate la capăt chiar şi cu superficialitatea, cu neglijenţa şi nesinceritatea, în faţa aparatului de filmat trebuie să manifeşti o grijă infinită. În teatru metodele necesare pentru a ajunge pînă la ultimele locuri de la galerie sau din fundul sălii, maschează de multe ori o mulţime de păcate »[1].

Sau, punînd aceeaşi problemă în termeni puţin diferiţi, în timp ce jocul de scenă este considerabil convenţionalizat şi stilizat, jocul în film este în cel mai înalt grad realist. Nimic nu este mai eficient pe ecran decît sinceritatea deplină, cu condiţia ca ea să fie întotdeauna temperată de reţinere; şi cei care posedă o personalitate autentică şi relaxată şi dau astfel impresia că sînt pur şi simplu ei înşişi, fără afectare şi fără efort, obţin cel mai substanţial succes; Fred Astaire, Bing Crosby şi regretatul Gary Cooper, de exemplu. Tocmai conştiinţa acestui fapt încurajează industria filmului să continue acea exploatare a personalităţii, care este sistemul vedetelor. Cuvîntul « vedetă» este aplicat uneori cu uşurinţă oricărui actor care deţine rolul principal într-un film, dar sensul lui corect este mai limitat; el se referă la un actor a cărui apariţie într-un film constituie principala garanţie a succesului comercial, şi care este plătit în consecinţă. Mulţi producători, care se sprijină pe o experienţă foarte bogată, sînt convinşi că masa publicului cinematografic este mai mult interesată de personalităţi decît de anecdota sau de măiestria filmului

[1] *Footnotes to the Film*, p. 29.

și nu precupețește nici un efort să formeze și să facă publicitate unor vedete a căror personalitate să poată atrage și menține interesul publicului. Dacă o vedetă de film are și un talent actoricesc autentic, rareori i se lasă prilejul să-l demonstreze, deoarece esența statutului său de vedetă îi cere să păstreze aceeași personalitate în toate filmele.

Ținînd seama de cele spuse mai sus despre caracterul exigent al jocului actoricesc în film, ne-am putea întreba dacă este posibil ca un actor să joace cu convingere și cu succes roluri foarte diferite. S-ar părea că cerem mai mult decît poate realiza natura umană, dacă cerem unui actor să se comporte natural și firesc în fața obiectivului scrutător al aparatului de filmat, coordonîndu-și perfect, într-o întruchipare fidelă, fiecare gest, fiecare cuvînt, fiecare tresărire de mușchi și totuși, făcînd acest lucru, să fie orice altceva în afară de ceea ce este în realitate. Este adevărat, desigur, că jocul în film este din multe puncte de vedere o artă mai dificilă și mai exigentă decît jocul pe scenă. Este de asemenea adevărat că registrul rolurilor pe care le poate juca bine actorul de film este de obicei mult mai restrîns decît acela al unui actor de teatru. Dilys Powell exprimă acest lucru în felul următor: « Pe scenă, un actor mare poate să fie de nerecunoscut de la un rol la altul; nu putem regăsi pe Laurence Olivier din Oedip în Laurence Olivier din Judecătorul Shallow; și acest gen de metamorfoză nu se mărginește, de altfel, numai la marii actori. Pe ecran transformarea completă a personalității este rară; iar în cinematograful american atît de rară, încît devine aproape inexistentă»[1]. Totuși actori ca Paul Muni și Bette Davis sau actorul rus Cerkasov (*Deputatul de Baltica*, *Alexandr Nevski*, *Ivan cel Groaznic* etc.), au demonstrat că este posibil ca un actor să-și exprime personalitatea în moduri diferite, în situații cu totul diferite, dînd totuși în fiecare dintre acestea o interpretare convingătoare. Paul Muni ne spune:

« Personal, prefer roluri care să nu-mi semene, nu rolurile acelea exhibiționiste ce se dau multor vedete de la Hollywood, care se joacă pe ele însile pe ecran»[2].

---

[1] *The Sunday Times*, March 31, 1946.

[2] *We Make the Movies*.

Iar Bette Davis spune, intr-un eseu similar:

« Aş vrea să adaug că nu am jucat niciodată un rol dacă nu am avut sentimentul că era o persoană foarte diferită de mine însămi. Personajul pe care-l joc rămîne la sfîrşitul zilei în cabina mea, şi mă aşteaptă acolo în dimineaţa următoare»[1].

Un factor care sporeşte mult dificultatea interpretării în cinematograf îl constituie condiţiile în care este obligat să lucreze actorul. Cerinţele montajului necesită ca acţiunea să fie împărţită în fragmente mici, dar nici acestea nu sînt filmate cel puţin în ordinea în care vor apare în filmul terminat. Aceasta înseamnă că în timpul perioadei de filmare, care poate avea orice durată începînd cu o lună, actorul se va concentra o zi întreagă asupra unui singur fragment de acţiune, în ziua următoare va lucra alt fragment, cu patru zile mai tîrziu un al treilea şi aşa mai departe. Dacă lucrează în decor real, vremea proastă poate opri filmările pe o durată nedefinită, şi deîndată ce soarele străluceşte din nou, el trebuie să fie gata să-şi reia performanţa cu acelaşi elan. Robert Donat descrie cu umor şi sentiment turnarea unui astfel de cadru:

« Să presupunem că vedem pe ecran un tînăr modern care şade legănîndu-şi piciorul pe un birou modern, şi un New York modern se vede în perspectivă în planul de fond. Ne apropiem brusc de el. Cu alte cuvinte, aparatul se apropie într-un prim plan. În ochii lui luceşte pentru o clipă o expresie de îndoială şi asta e tot. Am ales intenţionat o situaţie elementară. Această sclipire de îndoială este creată într-o lumină orbitoare, într-o zăpuşeală cumplită, exact sub nasul acelui supraveghetor îngrozitor, obiectivul aparatului de filmat, cu microfonul atîrnat pe o prăjină deasupra capului, avînd în jur o ceată de electricieni şi tehnicieni şi în faţă personalul echipei în frunte cu regizorul — care aşteaptă să vadă efectele muncii lor. În spatele lui sînt pereţii de ipsos şi o fereastră fără geam în spatele căreia s-a proptit o ilustrată mărită, în alb şi negru, cu oraşul New York; deasupra lui şi pretutindeni în jur, reflectoare.

---

[1] *Ibid.*

În realitate, spatele tînărului este proptit probabil pe cîteva perne sau cărți, iar biroul a fost înălțat pe bucăți de lemn ca să ușureze lucrurile pentru aparatul de filmat, astfel încît piciorul lui se leagănă la o înălțime foarte nefirească de la podea, și el trebuie să-și măsoare mișcările astfel ca în momentul prim planului capul să-i stea pentru o clipă nemișcat și ochii — aproape imperceptibil — să-și spună fulgerător povestea: dar nu direct în obiectiv (pentru că obiectivul, deși este vecinul nostru cel mai indiscret, trebuie ignorat cu totul dacă vrei să-i scapi), așadar nu chiar în obiectiv, ci într-un punct primejdios de apropiat de acesta. Și încă într-un punct precis, vă amintiți, el trebuie să comunice o sclipire de îndoială — dar nu de îndoială cu privire la locul unde trebuie să privească; și obiectivul este de o fidelitate atît de perfidă, încît dă totul la iveală de îndată ce i se dă cel mai mic prilej: «Afurisit! „Mă uit în obiectiv", „Drace! m-am uitat prea jos"»[1].

Datorită discontinuității esențiale a muncii sale, pentru actorul de film este extrem de greu să conceapă și să-și trăiască rolul ca un tot integral. După cum spune Paul Muni, «pe scenă încerci un puternic sentiment de siguranță, ești sigur pe cele patru săptămîni în care ai repetat cu toată distribuția, de la început și pînă la sfîrșit. Poți să pătrunzi treptat în rol, cunoscîndu-i tempo-ul și ritmul, dînd timp procesului să treacă în subconștient, și poți mai tîrziu să colorezi, să modifici, să completezi personificarea. Jocul pentru ecran nu-ți dă același sentiment de siguranță»[2]. Este clar totuși că pentru a-și îndeplini funcția specifică și pentru ca talentul și exercițiul său să nu se risipească inutil, trebuie să i se dea posibilitatea actorului de a se imagina pe sine în ansamblul rolului, a face din acesta o expresie a personalității sale. Numai atunci îl va putea înzestra cu sinceritate, cu unitate și consecvență în dezvoltare, în circumstanțele diverse ale anecdotei filmului.

Regizorii care se sprijină în mod consistent pe munca actorilor, și care își dau seama de nevoia acestora de a-și

---

[1] *Footnotes to the Film*, p. 31.
[2] *We Make the Movies*, p. 138.

trăi jocul în întregul său, încearcă uneori să-i ajute evitînd întreruperile prea dese ale acţiunii şi filmînd scene întregi cu foarte puţine tăieturi de montaj. Aceasta înseamnă să se omită tocmai atributele caracteristice ale mediului cinematografic şi să se reînvie toate defectele piesei fotografice. Pe de altă parte, Pudovkin susţinea în cartea sa *Film Acting*, că pericolele discontinuităţii se pot soluţiona prin metode de repetiţie speciale, implicînd folosirea unor scenarii speciale pentru actori, care ar putea conţine chiar o acţiune suplimentară ce nu se petrece în film. Oricît de eficientă ar părea metoda, este foarte puţin probabil ca o astfel de inovaţie să fie acceptată în practica de producţie curentă. Problema rămîne să fie rezolvată de fiecare regizor în felul său propriu, soluţia rezultînd din atitudinea sa personală faţă de actorii cu care lucrează.

Dacă sacrificînd avantajele montajului pentru a ajuta pe actor riscăm să revenim la filmul teatral, primejdia pe care o prezintă exploatarea montajului pînă la a ignora total cerinţele actorului constă în transformarea acestuia într-un simplu automat în mîinile regizorului. Acest pericol era deosebit de mare pe vremea filmului mut. Cînd D.W. Griffith a vrut să exprime chinul suprem al unei femei în timp ce ascultă condamnarea la moarte a soţului, el a prezentat un prim plan al actriţei Mae Marsh, şi a continuat apoi cu un alt prim plan, al mîinilor ei încleştate. După cum se poate vedea, faţa ei este destul de pasivă şi este foarte posibil ca mîinile să nu fi fost ale ei. Întrebarea se pune inevitabil: de ce să utilizeze în definitiv pe Mae Marsh? Nu ar fi fost acelaşi lucru dacă în locul ei era o tînără fată oarecare?

Regizorii cei mai extremişti din cinematograful mut sovietic au urmat tocmai această linie de gîndire. Ei susţineau că procesul creator fundamental în cinematograf este montajul, care nu numai că permite regizorului să evite cu totul îngrădirile teatrului, dar îl şi obligă efectiv să-şi caute materialul în lumea reală şi să se bazeze cît mai mult, în obţinerea efectelor, pe modul în care acest material este selecţionat şi asamblat. Pentru a-şi asigura comanda totală asupra

materialului şi a obţine în mod economic exact ceea ce doreşte, trebuie eventual ca regizorul să aranjeze conţinutul fiecărui cadru, dar caracterul esenţialmente realist al mijlocului filmic cere ca orice aranjament de acest fel să fie cit mai natural cu putinţă. Dacă unul dintre personaje este un muncitor, regizorul trebuie să încredinţeze rolul unui muncitor; acesta va avea de executat, bineînţeles, anumite acţiuni după indicaţiile regizorului, dar nu va trebui să joace în sensul teatral, întrucit ansamblul interpretării va fi creat în principal de regizor, cu ajutorul montajului; un astfel de ne-actor, se susţinea, era inevitabil mai realist şi mai convingător decit un profesionist antrenat pentru scenă, costumat şi machiat, şi îndeplinind acţiuni cu care nu a fost obişnuit în viaţa sa adevărată.

Eisenstein a utilizat in mod consecvent ne-actori în toate filmele sale mute, iar Pudovkin i-a utilizat într-o mare măsură în rolurile mai puţin importante, dacă nu în general şi pentru rolurile principale. În filmul sonor ne-actorii sînt folosiţi mai rar, deşi de multe ori cu mare succes, ca în *Ladri di biciclette* (Hoţi de biciclete) de De Sica, *Pather Panchali* de Satyajit Ray sau *Louisiana Story* (Poveste din Luisiana) de Robert Flaherty; performanţele remarcabile ale unor copii (Bobby Henrey în *Fallen Idol* [Idolul prăbuşit], de Carol Reed, sau Hayley Mills în *Tiger Bay* [Golful tigrului] de Lee Thompson, de exemplu) intră în aceeaşi categorie. Pudovkin descrie turnarea unui cadru cu un actor neprofesionist în filmul său, *Povestea unui caz simplu*:

« Scena era următoarea: un tată şi micul său fiu... care nu se văzuseră vreme îndelungată, se reîntîlnesc. Este dimineaţa în zori. Băiatul tocmai s-a sculat. El îşi întinde şi-şi destinde muşchii după somn. La întrebarea tatălui, „cum merge cu viaţa, Ivan", copilul se întoarce către el şi în loc de răspuns îi zîmbeşte dulce, timid.

... Am hotărît, în primul rînd, să fac băiatul să simtă o plăcere reală în faptul de a se întinde, mai mult chiar, să simtă necesitatea. Pentru a obţine acest lucru l-am obligat să se aplece înainte, să-şi apuce picioarele cu mîinile şi să stea în această poziţie pînă îi voi da permisiunea să se îndrepte.

Băiatul a fost realmente interesat, simţeam acest lucru. Mai departe am raţionat în felul următor: cînd îi voi da permisiunea să se îndrepte şi el se va întinde cu o plăcere adevărată, îi voi întrerupe mişcarea cu o întrebare: „Ei bine, Ivan, nu e grozav cînd te întinzi?"

Nu era permis să se vorbească în timpul turnării; băiatul ştia că trebuie să tacă. Îi cunoşteam bine felul şi eram convins că-mi va răspunde exact cu zîmbetul de care aveam nevoie, aprobator, puţin încurcat şi timid din cauza poziţiei neobişnuite.

Scena a început. Băiatul stătea aplecat în jos. I-am îngăduit să se îndrepte şi el s-a întins; i-am văzut pe faţă satisfacţia datorată atît plăcerii fizice cît şi sentimentului că jocul pe care i-l propusesem mergea fără greş. Am pus întrebarea şi am primit ca răspuns zîmbetul frumos şi sincer pe care-l doream» [1].

Într-un caz ca acesta, «materialul brut este natura însăşi, nemodificată prin nici un proces conştient în afară de montaj; acesta însă nu-l modifică în sine ci îl implică numai într-o serie de juxtapuneri cu alt material brut, cu scopul de a forma o idee generală. Această idee este modificarea realităţii, înfăptuită de regizor şi nu de actor, şi trebuie să se ţină seama că performanţa unui ne-actor rămîne nemodificată pînă la sfîrşit» [2]. Dusă la extrem această metodă de dirijare a ne-actorilor nu este prin nimic deosebită de procesul dirijării animalelor, proces prin care se înregistrează şi apoi se îmbină diferite cadre conţinînd fragmente izolate de atitudini şi reacţii, într-o ordine care creează impresia că animalul respectiv posedă o stranie inteligenţă omenească.

Adăugarea sunetului la film a permis să se zugrăvească personalitatea, am spune, într-o dimensiune nouă. A îngăduit să se deseneze o caracterizare cu mai multă profunzime şi cu mai multă individualitate. În filmul mut principalul relief îl deţinea zugrăvirea emoţiilor; vorbirea, cu nuanţele fine de sens şi sentiment pe care era capabilă să le exprime, a adău-

---

[1] *Film Acting*, p. 122–23.

[2] Bernard Miles, *Are actors necessary?* publicat în «Documentary News Letter», April, 1941.

gat un element nou, un element în primul rînd intelectual, pe care pînă atunci filmul nu-l putuse cuprinde. În această lume, a caracterizării în adîncime, ne-actorul pătrundea mai greu, căci momentul în care vorbea îi dezvăluia limitările; el devenea afectat şi stîngaci. Este adevărat că şi în filmele sonore au fost regizori dotaţi cu talent şi cu răbdare care au obţinut ocazional rezultate remarcabile cu ne-actori. *Hoţi de biciclete* al lui Vittorio De Sica este un exemplu notoriu, dar acestea sînt astăzi excepţii izolate. Utilizarea ne-actorilor, care nu-şi găsise niciodată o aplicare generală în industriile cinematografice de diverstiment din Vest, a fost abandonată chiar de regizorii sovietici. Eisenstein a folosit actori profesionişti cunoscuţi (şi în special pe Cerkasov) în toate filmele sale sonore ce au urmat proiectului ratat *Que viva Mexico* şi astăzi industria cinematografică sovietică îşi onorează actorii şi actriţele profesioniste în aceeaşi măsură ca pe regizori şi operatori.

A existat totuşi o şcoală de cineaşti, activînd în afara sferei filmului comercial de divertisment, care a continuat să se bazeze aproape exclusiv pe ne-actori, mult timp după ce dispăruse filmul mut: este vorba de şcoala documentară engleză fundată şi condusă de John Grierson. Într-un manifest al «primelor principii» publicat în 1932, numărul din iarnă al revistei *Cinema Quarterly*, Grierson declara:

«Credem că actorul original (sau adevărat) şi decorul original (sau adevărat) sînt călăuze mai bune pentru interpretarea lumii moderne pe ecran. Ei oferă cinematografului o rezervă mai mare de materiale. Îi pun la dispoziţie un număr nelimitat de imagini. Îi dau putinţa să interpreteze evenimentele lumii reale, mai uimitoare şi mai complexe decît ar putea evoca marii creatori din studiouri sau reconstitui tehnicienii de pe platouri. Credem că materialele şi subiectele prinse astfel pe viu pot fi mai semnificative (mai reale în sensul filozofic) decît o povestire jucată. Gestul spontan asumă pe ecran o valoare particulară... documentarul poate atinge o intimitate a cunoaşterii şi o semnificaţie, pe care nu o pot obţine tehnicile înşelătoare din studio şi nici interpretările înflorite ale actorului dintr-un mare centru».

Atitudinea lui Grierson, declarată aici cu vigoarea şi francheţea care îl caracterizează, se formase în parte sub influenţa cinematografului sovietic şi aceea a lui Robert Flaherty, care se bazase şi el pe ne-actori pentru înregistrările sale dramatizate despre viaţa primitivă; în parte era poate şi rezultatul unei reacţii originale împotriva influenţei teatrului, întotdeauna puternic resimţită în Anglia datorată unui fapt economic, anume că pînă nu demult industria filmului nu fusese destul de importantă şi bine organizată pentru a-şi asigura concursul unor actori de film specializaţi, şi fusese obligată să recurgă la actorii din teatru; dar ceea ce îl angaja mai mult la teoria ne-actorului era desconsiderarea individului ca atare, atitudine care a devenit o parte integrantă a teoriei lui documentariste şi pe care o exprimase cu numeroase prilejuri. Următoarea declaraţie este caracteristică în ce priveşte anti-individualismul lui Grierson:

« Aţi putea gîndi că viaţa individului nu mai este capabilă să reflecte realitatea. Aţi putea crede că durerile lui personale de stomac n-au nici o importanţă într-o lume comandată de forţe complexe şi impersonale, şi veţi conchide că individul ca figură dramatică autonomă este depăşit. Cînd Flaherty vă spune că este grozav de nobil să luptţi pentru hrană într-o pustietate, puteţi observa fără să greşiţi prea mult, că vă interesează mai mult problema celor care duc lupta pentru hrană în mijlocul belşugului. Cînd vă atrage atenţia asupra faptului că harponul lui Nanuk este solemn cînd este ridicat şi de o severitate subtilă în bravura lansării, puteţi observa, fără a greşi prea mult, că nici un harpon, oricît de curajos încleştat de individ, nu va supune morsa furioasă a finanţei internaţionale. Într-adevăr, aţi putea încerca sentimentul că există în individualism o tradiţie desuetă care este în mare parte răspunzătoare pentru anarhia prezentă şi atunci aţi contesta imediat atît pe eroul poveştilor eroice decente (Flaherty) cît şi pe acela al celor indecente (studio). În acest caz veţi simţi dorinţa ca drama să vi se prezinte sub forma unei secţiuni în realitate, care să dezvăluie că natura societăţii este în mod esenţial de masă sau de colaborare, lăsînd pe individ să-şi găsească onorurile în avîntul forţelor sociale creatoare. Cu alte

cuvinte, veți fi dispuși să renunțați la povestire și să căutați, asemenea reprezentantului modern al poeziei, al prozei și al picturii, o materie și o metodă mai satisfăcătoare pentru gîndirea și pentru spiritul vremii»[1].

Nu este, desigur, în intenția noastră să întreprindem aici o discuție asupra problemelor sociale și politice foarte importante pe care le ridică această declarație, și care ne-ar îndepărta prea mult de la jocul actorului de film. Importantă pentru subiectul nostru este observația că această desconsiderare a individului și a experiențelor sale, precum și metoda utilizării ne-actorilor în care și-a găsit expresia această desconsiderare, a impus un caracter definit concepției documentariste despre realitate. Este adevărat, bineînțeles, că la un anumit nivel, acela al comportamentului public, ne-actorul ar putea da impresia unei autenticități mai mari; dacă trebuie să arătăm un șofer în autobuzul său întrebînd «Mai urcă cineva?» sau un agent de licitație repetînd ofertele, este poate mai eficient să se recurgă la un șofer real sau la un agent real. Dar de îndată ce vrem să pătrundem sub stratul exterior al comportamentului public, ne-actorul eșuează; chiar în cele mai bune momente ale sale, performanța lui rămîne forțamente limitată și statică și el nu va înceta de a fi altfel decît atunci cînd își părăsește funcția de ne-actor și începe să joace, adică își modifică comportamentul în funcție de propria sa imaginație creatoare.

Natura limitelor pe care și le-a impus astfel mișcarea documentaristă engleză a fost analizată cu competență de Bernard Miles într-un articol din *Documentary News Letter* din aprilie 1941, din care îmi voi îngădui să citez un extras mai lung.

«În toate filmele documentare pe care le-am văzut, și am văzut duzini în ultimele trei sau patru săptămîni, afară de exemplele izolate văzute în decursul a zece ani de frecventare cinematografică statornică, cred că ne-actorii realizează tot, sau în orice caz aproape tot ce ar putea realiza în aceleași

---

[1] *Grierson and Documentary*, Ed. Forsyth Hardy, Collins, London, 1946, p. 82.

circumstanţe actorii profesionişti cei mai buni. Dar aceasta numai pentru că majoritatea acestor filme evită să implice o acţiune umană sau, dacă o prezintă totuşi, o prezintă atît de fragmentar încît niciodată nu pun la încercare exerciţiul şi calităţile ce diferenţiază pe un actor de ne-actor. Mi se pare că în aceasta constă întregul miez al problemei, căci dacă spun că documentarul nu a înfruntat niciodată problema caracterizării şi dezvoltării susţinute a aspectului uman al materialului său, înţeleg prin aceasta pur şi simplu că liderii filmului documentar se fac vinovaţi de un fel de evazionism, o ocolire deliberată a problemei centrale în această interpretare a realităţii, de altfel scopul lor mărturisit: Omul şi efortul său de a-şi găsi locul în sistemul universal.

. . .în filmul documentar Omul este aproape întotdeauna implicit dar foarte rareori explicit. Se pare că documentarul insistă să pună accentul major pe circumstanţe şi pe mediul înconjurător, şi numai prin implicaţie pe fiinţa umană ca individ. Consider că acest lucru este o îngrădire şi un *cul-de-sac* [1] împotriva căruia regizorii documentarişti se vor vedea siliţi să se revolte mai devreme sau mai tîrziu. Speranţele omului, îndoielile lui, temerile, dorinţele, aspiraţiile lui. . . — de la toate acestea documentarul pare să-şi întoarcă privirea — numai forţele economice şi naturale care condiţionează comportamentul şi stabilesc scena bătăliei, dar niciodată bătălia însăşi. Întotdeauna circumferinţa, şi centrul niciodată».

Mi se pare că documentarul expune cu cea mai mare claritate lumea materială şi mediul înconjurător în care trebuie să se rezolve problemele noastre, că el arată cu egală claritate şi o mare parte din probleme, dar că încearcă prea puţin sau nu încearcă de loc să abordeze lucrul cel mai important, *actul rezolvării*. În această măsură documentarul este un mijloc mai curînd pasiv decît unul activ. Dar aş sugera că adevărata analiză socială nu poate avea decît un singur obiect — acţiunea în vederea soluţionării problemelor analizate. Şi aş mai sugera că aceste inevitabile ţeluri sociale şi propagandistice ar fi mai bine servite din punct de vedere al ecranului, dacă s-ar adăuga

---

[1] Impas — în original în limba franceză. N.T.

documentarului pe care îl cunoaştem, o valoare din ce în ce mai mare de poveste umană, şi o concentrare mereu sporită asupra oamenilor. De asemenea că acest lucru se poate realiza cel mai bine prin izolarea unor persoane particulare tipice, şi că în acest scop vor trebui folosiţi din ce în ce mai mult actorii cu experienţă în a portretiza dezvoltarea personajului uman şi intensificarea gîndirii şi a simţirii ce însoţeşte această dezvoltare».

Am alăturat acest citat declaraţiei lui Grierson, pentru a compara două puncte de vedere opuse. Voi adăuga numai, ca fiind de un oarecare interes, că într-o serie de filme documentare lucrate în timpul războiului actorii au fost folosiţi cu un succes considerabil, Bernard Miles însuşi dînd cîteva performanţe notabile care demonstrează cu prisosinţă afirmaţia sa, după care « un actor sensibil poate să realizeze întregul registru de exprimare reţinută, atît de eficient şi de atrăgător la un ne-actor, adăugîndu-i o pasiune, o concentrare şi o forţă de dezvoltare ce depăşeşte registrul rivalului său fără experienţă». Războiul a dat şi el un impuls acestei asocieri sugerate între documentar şi filmul cu subiect. Prima fuziune perfect echilibrată şi izbutită a celor două forme este poate aceea realizată în filmul lui Harry Watt, *Nine Men* (Nouă oameni) care nara cu realism documentar povestea fictivă a celor nouă soldaţi într-un fort părăsit din deşertul Africii de Nord. Watt şi-a format experienţa cinematografică sub conducerea lui Grierson, dar filmul *Nouă oameni* a fost produs pentru Ealing Studios. În afară de aceasta însă, au apărut numeroase filme de ficţiune care erau impregnate cu o calitate documentară. Războiul a lărgit sfera filmului documentar şi în acelaşi timp a obligat filmul de studio să ţină seama în mai mare măsură de realităţile vieţii. Consecinţa a fost o apropiere sensibilă a celor două genuri.

Partea a treia

CRITICA

10. CRITICA DE FILM

> Critica apare in momentul cind cineva devine conştient că un lucru îi place mai mult decit altul; ceea ce inseamnă că ea incepe o dată cu apariţia literaturii. Dar ca activitate semnificativă in literatură, critica incepe atunci cînd preferinţa vagă şi instinctivă devine alegere conştientă, ce poate fi justificată raţional; adică atunci cind se face apel la intelect.
>
> LASCELLES ABERCOMBIE

Se presupune că cititorii noştri, şi mai ales cei ce ne-au urmărit pînă aici, găsesc interes în film şi sînt doritori să ştie mai mult despre el. Acest interes nu este la cei mai mulţi decit dorinţa de a învăţa să extragă o satisfacţie mai mare din filmele vizionate şi de a-şi dezvolta facultatea de discernămint. În zilele noastre se spune despre cineva care urmăreşte un astfel de scop că vrea să capete facultatea de a aprecia filmul; înainte s-ar fi spus despre el că îşi dezvoltă capacitatea critică. Asemenea valorii banilor, valoarea cuvintelor tinde să se deprecieze cu timpul, şi sub acest aspect cuvîntul *critică* a avut poate de suferit mai mult decît altele. Pentru mulţi el echivalează astăzi cu vînătoarea de greşeli, sau cel puţin sugerează această asociaţie, şi este regretabil, deoarece cuvintul alternativ, *apreciere*, înclină prea mult în sensul opus, către o admiraţie nediferenţiată (adică necritică). Rezultatele nefaste se vădesc in coborirea normelor calitative, încît aproape orice film poate găsi apreciere pentru un motiv sau altul. Propun deci să evităm termenul de *aprecierea filmului* şi să-l reţinem pe acela mai sigur de *critică;* şi înţeleg prin *critică* satisfacţia îmbogăţită în două moduri; în primul rînd datorită plăcerii de a fi conştient de această senzaţie; şi în al doilea rind, prin plăcerea de a fi capabil, ca rezultat, să o discutăm cu alţii.

Or, nimeni nu poate găsi satisfacție intr-o artă, și nici nu o poate înțelege, inainte de a-i înțelege limbajul. De aceea ne-am ocupat pînă acum să descompunem tehnica filmului în elementele ei componente și să o disecăm pentru a-i cunoaște gramatica și a-i înțelege natura. Unii critici de film nu depășesc niciodată acest stadiu și continuă să analizeze filmele numai sub aspectul montajului, al jocului actoricesc, al luării de imagini, al sunetului și al muzicii, evaluindu-le pe rînd ca elemente separate. Cu alte cuvinte, interesul lor se concentrează în principal asupra aspectelor tehnice, și rezultatul este, ca în toate cazurile de abordare tehnică a artei, acela că nu se mai vede pădurea din cauza copacilor. « Ei ucid pentru a diseca», și această disecție în loc să contribuie la plăcere, o poate împiedica efectiv; în acest caz, plăcerea și critica nu mai constituie o singură funcție integrată, ci două funcții separate, desfătarea rămînind același act nerațional dintotdeauna, iar critica o disecție intelectuală aridă, exercitată după împrejurări. Fuziunea acestor elemente se realizează numai atunci cînd am lăsat să treacă în subconștient tot ceea ce știm despre tehnica filmului făcînd apel la ele la nevoie, și nici atunci de dragul lor, ci numai pentru a ne ajuta să apreciem intenția cineastului și succesul realizării ei. Am examinat pînă acum numai mijloacele folosite pentru realizarea unui scop; de acest scop, care este filmul terminat și conținutul său, ne vom ocupa acum.

După unele opinii, critica obiectivă nu este posibilă. Orice declarație cu privire la un film, și în general la orice operă de artă, ar fi numai o chestiune de opinie personală, în care ceea ce este hrană pentru unul este venin pentru celălalt, nici o părere nefiind mai valabilă decît alta. În ultimă analiză acest lucru este adevărat. Dacă compoziția unui tablou se bazează pe juxtapunerea a două culori principale, o anumită nuanță de albastru și o anumită nuanță de galben, așa cum face Van Gogh în studiul său de natură statică în care grupează fructe și obiecte de veselă în jurul unei cafetiere negre, cineva poate aprecia că această combinație este plăcută și satisfăcătoare, în timp ce altul nu va fi de acord cu părerea sa. Este vorba pur și simplu de un act de judecată personală, și dacă două

persoane sint în dezacord, nu cunosc nici o cale prin care una ar putea convinge pe cealaltă de dreptatea sa.

Un exemplu de astfel de judecată aplicată la film ne oferă Eisenstein cînd analizează succesiunea de cadre care precede cunoscuta scenă a treptelor din Odessa, în filmul său *Crucișătorul Potiomkin* [1]. Un plan mijlociu arată pe trepte două siluete care fac semne către crucișător. Acest plan este urmat de un plan similar, cu alte două siluete, și apoi de un prim plan cu fața unui bărbat. Ulterior Eisenstein a apreciat că această succesiune de grupaje (doi, doi, unul) este nefericită. El spune despre cel de al doilea plan: « În general vorbind, o combinație nefericită cu planul precedent. Ar fi fost bine dacă intercalam între ele un plan cu trei fețe . . . o alternare corectă de fețe (dacă facem corecția propusă . . .) doi, trei, doi, unul». Această critică se bazează pe aprecierea personală și depășește posibilitatea unei demonstrări raționale. Eisenstein poate aduce un singur argument în sprijinul convingerii sale, și anume că este vorba de « o variație compozițională comună: un număr par de persoane este înlocuit printr-un număr impar»; și că « această *regulă de aur* a schimbării mizanscenei are în urma sa o tradiție ce poate fi urmărită pînă la Commedia dell'Arte» [2].

Critica oricărei opere de artă se descompune în ultimă instanță în astfel de inevitabile probleme de judecată. Toate acestea nu înseamnă însă că reacția noastră față de o operă de artă este o simplă chestiune de plăcere sau neplăcere personală. Opera de artă este o structură complexă, și înainte de a ajunge la acele elemente de simplă judecată din care este compusă impresia totală, poate să intervină — și este esențial să intervină — o considerabilă măsură de analiză și de înțelegere. O situație foarte asemănătoare găsim în matematică, în diferențierea ce se face între o axiomă și o teoremă. Dacă se cere unui elev să demonstreze teorema lui Pitagora, el trebuie să o supună analizei necesare și nu i s-ar permite să

---

[1] Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art*, London, 1940, p. 118. Nilsen precizează că această analiză este « în forma dată de Eisenstein» (p. 116).

[2] *The Cinema as a Graphic Art*, p. 117.

răspundă pur și simplu că teorema este adevărată pentru că el a știut totdeauna așa; totuși întreaga structură a matematicii se sprijină în ultimă instanță pe astfel de admisiuni (axiome) simple, cum este de pildă doi și cu doi fac patru, care nu se pretează la analiză aprofundată sau la demonstrație, ci se acceptă în mod necesar, pe considerentul că în cadrul experienței noastre personale am știut întotdeauna că sînt adevărate.

Capacitatea critică înseamnă capacitatea de a pune și totodată de a răspunde la întrebări raționale cu privire la o operă de artă. Scopul acestor întrebări este de a descompune o structură foarte organizată și foarte complexă în elementele ei fundamentale, astfel încît judecățile ce se vor emite să fie clar identificate; scopul lor nu este de a lămuri prin analiză logică toate punctele de discuție critică implicate, ci mai curînd de a descoperi prin analiză logică care sînt aceste puncte. Cu cît se poate duce mai departe acest proces, cu atît este mai bine fundată judecata, cu atît este mai deplină satisfacția, atunci cînd opera de artă este capabilă să ofere satisfacție.

Mulți dintre noi bîjbîim în această obscuritate cînd este vorba de modul în care trebuie să apreciem viața și satisfacțiile ei, printre acestea numărîndu-se și satisfacțiile propriei noastre imaginații creatoare. Rostul criticii este să risipească obscuritatea, lăsînd lucrurile să apară clare și net conturate. Desigur una din primele consecințe va fi că o parte din ceea ce tolerasem înainte ca satisfăcător, devine inacceptabil; dar restul ne va oferi satisfacții de o bogăție și intensitate pe care nu le bănuisem pînă atunci.

Atitudinea critică este o atitudine față de artă și față de trăire și cel care o adoptă se îmbarcă pentru o nesfîrșită călătorie de explorare și descoperire. Și întrucît mărturia în acest sens nu poate fi decît personală, îmi voi îngădui să-mi ilustrez declarația printr-o experiență personală. Cunoșteam de mult compoziția lui Beethoven, *Rondo în Do Major Opus 51* pentru pian și încercam o anumită satisfacție ascultînd-o și încercînd să o execut, deși este vorba de una din piesele sale mai puțin elevate; apoi am citit micul volum al lui Sir Donald Tovey [1], care tratează în prima parte despre relațiile de cheie

[1] Donald Francis Tovey, *Beethoven*, Oxford University Press, London, 1944.

și despre alternanțele de la o cheie la alta într-o singură compoziție sau mișcare din opera lui Beethoven. Fiind accesibilă, simplă și familiară, muzica acestui Rondo era evident indicată pentru studiul aplicării practice a acestor teorii. Ca rezultat am descoperit în primul rînd că mica lucrare atît de nepretențioasă parcurge un fascinant registru de schimbări de cheie, urmînd precis principiile pe care le descrisese Tovey; și în al doilea rînd, că sursa satisfacției mele fusese încă de la început acest desen al stărilor de spirit și al ritmurilor ce le însoțeau.

Pentru un muzician toate acestea par desigur lucruri elementare, iar eu mă aflam într-adevăr într-o poziție asemănătoare celei a domnului Jourdain din *Burghezul gentilom*, cînd află într-o bună zi că acel lucru misterios pe care grămăticii il numeau proză nu era altceva decît ceea ce vorbise el în fiecare zi vreme de patruzeci de ani... Totuși noi am făcut amîndoi o importantă descoperire critică, și m-aș putea face ecoul domnului Jourdain declarînd: « Domnilor, vă sînt nespus de obligat că m-ați învățat acest lucru ». Într-adevăr ceea ce am descoperit în acel Rondo m-a ajutat considerabil în aprecierea ulterioară a întregii opere a lui Beethoven și a muzicii în general. Un lucru de care fusesem numai vag conștient, a dobîndit dintr-o dată o claritate netă.

Spunînd că aprecierea unei opere de artă este numai o chestiune de opinie personală și că orice opinie personală este la fel de bună ca oricare alta, nu facem decît să recurgem la scuza omului leneș pentru aversiunea de a-și folosi judecata. Surprinzător este că atunci cînd analiza a disecat structura complexă a unei creații imaginative pînă la punctul în care nu poate merge mai departe, și cînd sîntem confruntați numai cu problemele de judecată, este foarte probabil ca judecățile noastre să fie de acord și nu în opoziție. În pictură, de exemplu, una din caracteristicile compoziției este jocul proporțiilor ce se creează în locurile unde se întîlnesc sau se intersectează liniile compoziției și acest joc poate fi atît de complex încît luăm cunoștință de el numai în urma unui studiu atent. Totuși, elementele care-l compun fac parte într-atît din experiența umană obișnuită, încît dacă s-ar cere unui număr oarecare de persoane să împartă de exemplu o linie dreaptă

printr-un punct în locul care le-ar da cea mai mare satisfacție, cele mai multe dintre ele vor plasa acel punct nu la mijlocul liniei (cînd s-ar obține o pereche monotonă de fragmente egale) și nici foarte aproape de unul din capetele ei (cînd s-ar crea o senzație de dezechilibru), ci într-un punct situat undeva între aceste două poziții. Tot astfel, dacă ni s-ar cere să împărțim un dreptunghi printr-o linie orizontală, noi nu vom trasa o linie care să împartă figura în două dreptunghiuri egale și nici în două dreptunghiuri foarte neegale, ci undeva între aceste două extreme. În fapt, aceste proporții în care oamenii împart în mod instinctiv o linie sau un dreptunghi sînt atît de constante, încît s-a presupus, multă vreme, că ele s-ar apropia de o «secțiune de aur» sau «medie de aur», cu raportul aproximativ de 1 : 1,6. În studiul despre Beethoven pe care l-am menționat, Sir Donald Tovey se referă la experiența cunoscută prin care, dacă o gamă se oprește la nota sensibilă («Te» în tonica sol-fa), resimțim o senzație instinctivă de insatisfacție, pînă cînd se adaugă tonica (do). «Despre Mozart se spune, scrie el, că pe cînd era copil era de ajuns să se cînte o gamă întreruptă pe nota sensibilă, pentru a-l face să sară din pat cînd voia să lenevească.» Autorul folosește acest exemplu ca argument în legătură cu o altă senzație de așteptare instinctivă și anume așteptarea tonicei după o insistență prelungită pe dominantă. Atît de puternică este senzația de suspensie la ascultători, încît se poate folosi ca o metodă sistematică («pregătirea pe dominantă») pentru trecerea de la o cheie la alta. În rezumat, reacțiile estetice fundamentale care se află în afara sferei justificării raționale nu au nevoie de nici o justificare pentru a fi înțelese și discutate, deoarece, asemenea axiomei în matematică, ele ne sînt comune tuturor; și tocmai faptul că ne sînt comune face posibilă comunicarea în domeniul artei în general.

Aceasta nu înseamnă că facultatea de apreciere nu s-ar putea dezvolta. Un om simplu și fără subtilități căruia i s-ar cere să împartă o linie în două părți, ar pune poate semnul de împărțire la mijlocul liniei, pur și simplu pentru că îi lipsește încrederea în propria-i judecată și preferă să se mențină la echilibrul naiv al părților egale, fie pentru că nu are încredere

in el pentru a experimenta o altă alternativă, fie pentru că nu-şi poate justifica lui insuşi sau altora, in mod conştient, o altă alternativă. Dacă insă ne verificăm reacţiile in raport cu operele de artă ale unor creatori care au indrăznit mai mult decit noi, şi mai ales dacă analizăm conştient şi articulat aceste reacţii, este probabil că propriile noastre judecăţi se vor dezvolta şi vor dobindi mai multă siguranţă.

Vedem deci că procesul critic, procesul prin care ne imbogăţim satisfacţia printr-o conştiinţă mai ascuţită, implică două activităţi, şi anume activitatea de a simţi şi a inţelege, şi o activitate de analiză raţională, prin care ne definim sentimentele şi percepţiile (in realitate intrebările şi răspunsurile care formează structura activităţii raţionale ni le punem mai mult nouă insine decit operei de artă); cele două activităţi reacţionează una asupra celeilalte, analiza devenind posibilă datorită existenţei sentimentelor, iar sentimentele dezvoltindu-se şi clarificindu-se ca rezultat al analizei.

Din această definiţie rezultă o importantă concluzie, şi anume că analiza trebuie să fie precedată de sentiment şi de inţelegere. Nu trebuie să se ingăduie niciodată intelectului să anticipeze asupra unei reacţii estetice. O judecată de valoare intemeiată cere criticului ca primă condiţie să se predea operei de artă cu toate facultăţile sale, senzitive, emoţionale şi intelectuale, intr-o stare de extaz şi atenţie receptivă. Sau, mai simplu, el trebuie să facă totul pentru a asculta ceea ce artistul doreşte să comunice. Această condiţie pare destul de evidentă pentru a nu mai insista asupra ei, totuşi este atit de puţin respectată, incit constituie poate cauza cea mai frecventă a criticii false şi greşit orientate. Să luăm exemplul unui vizitator care la o expoziţie de pictură se indepărtează nedumerit sau dezgustat de un tablou de Chagall, deoarece violonistul care formează figura centrală a tabloului pare desenat grosolan, are faţa verde, iar felul cum ţine vioara şi arcuşul cu degetele ca nişte cirnaţi, nu este de loc acela al unui violonist adevărat. Judecata sa este greşită, deoarece, in loc să savureze tabloul şi să-i ingăduie să-şi exercite influenţa asupra lui (plecind de la presupunerea, nu lipsită de logică, că dacă artistul nu a incercat să fie realist el trebuie să fi avut

o anumită intenție), el înlătură orice posibilitate de înțelegere pornind de la premiza pur intelectuală că Chagall a vrut să deseneze un violonist în manieră realistă, dar i-a lipsit fie îndemînarea, fie răbdarea necesară, și în consecință este un prost artist. Totuși aceeași persoană nu va permite unor astfel de judecăți preconcepute să-i afecteze bucuria spontană pe care i-o procură Mickey Mouse, o creație mult mai nerealistă decît vioristul lui Chagall. Am folosit pînă acum în acest capitol termenul de «operă de artă» în sensul cel mai larg, înțelegînd orice creație imaginativă produsă în scopul de a crea satisfacție și bucurie, fără să dau definiția operei de artă și fără să pun întrebarea dacă filmul poate sau nu să fie operă de artă. Va trebui să revenim asupra ambelor întrebări. Pentru moment, întrucît filmul este acela de care ne ocupăm, aș propune pur și simplu să vorbim despre filme și nu despre opere de artă în general. Presupunînd că avem în față un film, că l-am urmărit cu atenție consecventă și i-am îngăduit să-și exercite influența asupra noastră, care sînt întrebările la care ar trebui să încercăm să răspundem?

Din cele spuse înainte despre necesitatea de a înțelege intenția artistului s-ar presupune că prima întrebare trebuie să fie: care a fost intenția cineastului creînd acest film? Deși întrebarea este importantă și inevitabilă, constat în ce mă privește că încep de obicei de la capătul opus, de la particular și nu de la general, și anume întrebînd: este filmic acest film? Prin aceasta înțelegînd: utilizează el într-adevăr limbajul cinematografic, așa cum l-am studiat în primele capitole ale acestei cărți? Construiește el într-adevăr efectul total printr-o compoziție de detalii vizuale alese artistic și contopite laolaltă prin intermediul montajului? Dacă putem răspunde de la început acestei întrebări, înseamnă că am înțeles clar natura operei pe care o avem de judecat.

Este cu mult mai greu, desigur, și necesită un mai mare consum de imaginație, de efort, de timp și de bani, să se construiască o scenă din cincizeci de cadre diferite, în loc să se înregistreze un singur cadru neîntrerupt. Totuși, dacă regizorul dorește să pătrundă mai adînc sub învelișul vizibil al subiectului său, dacă dorește să impună materialului pro-

pria sa concepție creatoare (ceea ce in ultimă analiză inseamnă să impună spectatorului ideea sa creatoare), el va căuta să-și compună filmul din cadre de detaliu și să-și bazeze construcția pe relațiile dintre cadre; cu alte cuvinte, va recurge la montaj. Dacă îi lipsește acest îndemn, el se va mulțumi cu metode mai lesnicioase, mai superficiale și în esență nefilmice, bazîndu-se de pildă pe actori și folosind cinematograful numai pentru a înregistra performanțele acestora; sau, în cazul unui documentar, comunicindu-și intenția în principal prin comentariu și folosind imaginile ca o formă de ilustrare mai mult sau mai puțin intimplătoare; sau recurgind fără discernămînt la un exces de muzică în efortul de a obține efecte pe care nu a reușit să le realizeze pe ecran.

Dacă o producție cinematografică nu are atribute filmice inseamnă că nu există un film propriu-zis pe care să-l supunem criticii, și lămurirea acestui punct ne ferește de la început de neînțelegeri și eforturi inutile.

Aprecierea unui film, în care aparatul de filmat a fost utilizat în principal ca instrument de înregistrare, echivalează cu poziția criticului de discuri, a cărui legătură cu arta se limitează exclusiv la performanța artiștilor a căror muzică a fost înregistrată. În astfel de situații ar fi inutil să căutăm calități artistice în modul în care regizorul a folosit tehnica filmului; noi nu putem judeca decît calitatea tehnică a înregistrării filmate și calitatea artistică a performanței de teatru sau de balet (sau a altei performanțe înregistrate).

Desigur, toate acestea sînt o problemă de gradații. Filmele nu se pot împărți categoric în opere filmice și nefilmice; majoritatea lor se situează într-un punct oarecare între cele două extreme. Totuși, măsura caracterului filmic al unui film oferă un criteriu al calității și seriozității sale ca operă de artă cinematografică și constituie deci un indiciu valoros în ce privește intenția realizatorului. Mai mult, deși am analizat aici acest aspect în termenii de întrebare și răspuns, în practică răspunsul se dă nemijlocit și aproape inconștient dacă știm ce trebuie să căutăm. După numai cîteva minute de vizionare calitatea filmică a unui film se face prezentă instinctiv cu aceeași forță cu care « simțim» plastica culorii într-un tablou,

interacțiunea maselor și a volumelor intr-o construcție bine proiectată, sau intr-o piesă scrisă cu măiestrie. Calitatea specifică a mediului expresiv in care a fost creată o operă de artă este atit de esențială pentru aprecierea integrală a operei, incit chiar deghizarea acestei calități distruge intr-o măsură insemnată valoarea artistică a operei (innegrind de exemplu liniile unui desen in creion pină cind acesta devine o masă imitind pastelul, sau inlocuind o succesiune de poziții diferite ale aparatului de filmat printr-un singur cadru lung și continuu, așa cum a procedat Alfred Hitchcock in *The Rope* (Frînghia). « O condiție esențială pentru opera de artă valoroasă, spune Rudolf Arnheim in cartea sa *Film*[1], este intr-adevăr ca atributele specifice ale mediului folosit să fie revelate, clar ». Și adaugă: « Putem explica această idee printr-o analogie. Sarcina graficianului poate fi comparată cu o șaradă chinezească in care trebuie să formăm un pătrat din zece bucăți de forme diferite. Satisfacția resimțită de cel care rezolvă o astfel de problemă și de cei care văd rezultatul, nu rezultă atit din plăcerea pe care o dă vederea unui pătrat (căci fiecare a văzut in viața sa un pătrat), ci din faptul că acele piese care inainte erau separate, se imbină acum in mod neașteptat și formează un intreg simplu. »

Afirmind că măsura seriozității unui film ca operă de artă cinematografică este calitatea sa filmică, nu înțeleg, desigur, că filmul insuși trebuie să fie serios, ci numai că creatorul lui trebuie să se exprime total și conștient prin mediul expresiv al filmului, și nu să ocolească dificultatea exprimindu-se printr-un alt mediu, filmul avind numai funcția de a inregistra rezultatele. Într-adevăr, tocmai datorită faptului că folosesc mijlocul filmic « in mod serios » in acest sens, au supraviețuit și vor continua să supraviețuiască multă vreme, ca filme clasice, comedii cinematografice cum sint : *Le Million* (Milionul) de René Clair și *The General* (Mecanicul Generalei) de Buster Keaton.

Calitatea filmică devine aparentă incă de la primele cadre ale unui film; intenția lui nu ni se revelează in intregime

---

[1] Arnheim, *Film*, ed. Faber & Faber, London, 1933, p. 44.

inainte de sfirşit. Totuşi, pentru a putea emite o judecată valabilă asupra unui film, trebuie să înţelegem ce urmăreşte creatorul şi ce anume incearcă să comunice. Uneori acest proces este direct, alteori este mai dificil; şi cu cit este mai dificil, cu atit devine mai necesar să fie conştient şi fără prejudecată. Dacă o lucrare este absconsă şi pare la prima vedere neinteligibilă, ca filmul *Nazarin* de Buñuel, *Zero de conduite* (Nota zero la purtare) de Jean Vigo sau *Det Sjunde inseglet* (Al şaptelea sigiliu) de Ingmar Bergman, sau dacă pare de rea-credinţă sau neintenţionat ridicolă aşa cum multora dintre noi le apare suprarealismul, cubismul, taşismul sau pictura de acţiune, tentaţia de a ne lăsa orbiţi de neobişnuinţă şi de prejudecată este deosebit de puternică şi trebuie să i se reziste cu orice preţ. Desigur, este posibil ca după ce s-au luat in considerare toate elementele, să decidem totuşi că lucrarea respectivă este intr-adevăr obscură (in sensul că autorul nu a reuşit să se facă înţeles) sau ridicolă, sau chiar de rea-credinţă, dar inainte de a se da o sentinţă artistul judecat are dreptul cel puţin să-şi susţină teza şi să fie ascultat fără idei preconcepute. Dacă intenţia sa ne rămine totuşi neinteligibilă, dar constatăm că a fost înţeleasă şi apreciată de alte persoane raţionale, este mai bine să suspendăm judecata decit să condamnăm; puşi in situaţia de a vorbi cinstit, cei mai mulţi dintre noi ar trebui să mărturisim că anumite lucrări de artă, şi chiar forme intregi de artă care par să ofere altora satisfacţii, ne lasă pe noi indiferenţi. Nu este nimic ruşinos in aceasta. Puterea noastră de percepere este in general limitată, oricit am incerca să o extindem şi nimeni nu are competenţa să judece dincolo de ea.

Artistul îşi enunţă uneori intenţia. Astfel, la inceputul filmului *Odd Man Out* (Ieşit din joc), Carol Reed introduce următorul titlu: « Această poveste se desfăşoară pe fondul tulburărilor politice dintr-un oraş al Irlandei de Nord. Ea nu se ocupă de conflictul dintre lege şi o organizaţie ilegală, ci numai de conflictul din sufletul oamenilor, cînd s-au găsit implicaţi pe neaşteptate ». Ignorind sau trecind cu vederea această declaraţie, unii critici au imputat regizorului că ocolind problemele politice care-l preocupau pe erou, a ocolit

însuși miezul subiectului, transformind astfel personajul dintr-un idealist politic intr-un gangster obișnuit. Dată fiind însă intenția declarată a autorului, este irelevant dacă Johnny Mc Queen, figura centrală a filmului, este considerat idealist sau gangster; in oricare din aceste situații, el este un om rănit mortal care fuge de urmărirea legii, și ceea ce interesează în primul rind pe autor sint reacțiile celorlalți, ale oamenilor obișnuiți ce se văd confruntați brusc, fără avertizare, cu soarta lui. Cu alte cuvinte, filmul se ocupă de o zonă mult mai profundă și mai fundamentală din experiența umană decit orice intimplare petrecută în Irlanda intr-un moment dat al istoriei sale; el se preocupă de caritatea umană și în momentul cind nu mai poate lupta împotriva slăbiciunii fizice, în momentul cind recunoaște în sfirșit că nu mai există speranță pentru el, Johnny McQueen se ridică clătinindu-se și rostește acel cunoscut text despre caritate, capitolul al XIII-lea din Epistola către Corintieni a Sf. Paul. Avem dreptul să apreciem dacă regizorul și-a realizat intenția bine sau rău, dar critica greșește cu siguranță cind ignorează o intenție exprimată atit de clar, argumentind că filmul ar fi trebuit să trateze alt subiect.

Totuși dezvăluirea intenției autorului într-o formă atit de explicită nu este un procedeu obișnuit; artistul lasă de obicei operei sarcina de a se explica singură și în acest caz intenția devine o problemă de interpretare din care pot rezulta opinii contradictorii. De exemplu, scena din *Scurtă întîlnire* descrisă în pagina 138, a fost comentată de Dr. Roger Manvell în felul următor:

« Cind Celia Johnson, femeia căsătorită care se despărțise pentru totdeauna de iubit, aleargă spre trenul cunoscut, cu gîndul de a se arunca sub roți, precipitarea zgomotului și fulgerarea ritmică a luminilor ferestrelor reflectate pe fața chinuită, devin un teribil avertisment că este prea bătrînă pentru a accepta această capitulare finală, lăsîndu-se tirîtă în vîrtejul nebunesc al romanței ei pasionate»[1].

Dr. Manvell interpretează această scenă, care este momentul culminant al filmului, ca un moment de infrîngere, cind Laura

[1] *Film*, publ. Penguin Books, London, 1946 (ediție revizuită), p. 65.

se resemnează pentru că nu mai este tinără. Pentru mine însă, acest moment în care Laura își contemplă întreaga tortură a pierderii, și o învinge, este un moment de victorie. Nu interpretez de loc că Laura renunță la dragostea ei pentru că ar fi prea bătrînă; ci renunță în mod voluntar, pentru un bun mai mare; ceea ce o îmboldește să alerge către trenul care sosește este înțelegerea bruscă a prețului pe care îl are de plătit.

Nu se discută aici dacă un punct de vedere este mai corect decît altul. Doresc numai să arăt că atunci cînd intenția este supusă interpretării, astfel de deosebiri de opinii apar în mod necesar. Exemplul pe care l-am citat mai sus este interesant și pentru motivul că ilustrează strînsa relație mutuală, circulația în două sensuri, aș spune, între un concept foarte general cum este acela al intenției pe de o parte, și scenele sau cadrele separate pe de altă parte. Intenția se poate deduce, este adevărat, din efectul total al detaliilor, dar ideea despre intenția astfel formată condiționează la rîndul ei semnificația precisă pe care o descoperim într-un detaliu. Dr. Manvell și eu însumi vedem pe ecran aceleași imagini, dar pentru fiecare dintre noi un cadru anumit, o anumită poziție a aparatului de filmat, au o calitate întrucîtva diferită, și această diferență nu are nici o legătură cu tehnica, ci rezultă din faptul că dăm intenției și scopului filmului interpretări diferite.

Problema identificării intenției este întrucîtva complicată și de faptul că artistul nu urmărește de obicei o singură intenție, ci un grup de intenții corelate, acționînd la nivele diferite și avînd o însemnătate diferită. Nu ar fi greșit să spunem, de exemplu, că dintre intențiile care l-au determinat pe Robert Flaherty să întreprindă realizarea filmului *Povestiri din Louisiana* a fost și aceea de a cîștiga bani, de vreme ce și un artist trebuie să-și cîștige existența; evident însă că aceasta nu are nimic de-a face cu acea calitate specială care face ca acest film să fie considerat nu numai de mine, ci și de mulți alții, ca cel mai frumos film al lui Flaherty[1]. Să pătrundem deci

---

[1] Este ciudat totuși că unii cineaști vorbesc ei înșiși de acest scop, în special cînd caută să justifice lucrarea dezavuînd în același timp orice intenție artistică. (vezi continuarea la pag. 208).

mai în profunzime. Flaherty a primit banii cu acest prilej de la comanditarii săi, Standard Oil Company, angajat fiind să facă filme de propagandă care să promoveze în fața publicului acțiunile lor. Aceasta a fost intenția declarată cu care a întreprins realizarea acestui film și nu a altuia, și pînă la un punct ea îi condiționează și subiectul: prospectarea petrolului și deschiderea unui nou puț în mlaștinile din Louisiana. Dar nu am mers încă destul de departe. În modul de a trata subiectul, Flaherty a fost impulsionat de o intenție mai adîncă, mai lăuntrică, adevărata intenție artistică (aceea deci pe care va trebui s-o luăm în considerare mai îndeaproape în calitate de critici), care nu are nimic de-a face cu cîștigul de bani sau cu societățile petrolifere, ci este tocmai acel lucru caracteristic pe care el, ca artist, aspira să-l declare, nu numai în acest film ci și în multe alte filme ale sale. Acest impuls mai profund l-a determinat să-și privească subiectul prin ochii unui băiat care trăia o viață la fel de firesc integrată acelui ținut mlăștinos ca și aceea a animalelor care-l locuiau, uimit și minunat de necunoscuții dar prietenoșii oameni ai petrolului și de mașinăriile lor stranii, enorme, impunătoare. Băiatul l-a interesat pe Flaherty mai mult decît puțurile de petrol, și în timp ce-l privim ne dăm seama că el nu ne este străin; ne amintim de micul băiat eschimos, Allee, care apare o clipă în *Nanook of the North* și de tînărul Michael Dirrane aruncîndu-și undița de pe vîrful stîncii în *Man of Aran* (Omul din Aran), de tînărul care așteaptă ceremoniile de inițiere în *Moana* și de Sabu, eroul din *Elephant Boy* (Conducător de elefanți), și ne dăm seama că acel lucru profund personal pe care Flaherty dorea să-l exprime, nu numai în *Povestiri din Louisiana* ci într-o mare parte a operei sale, era un sentiment copilăresc de respect amestecat cu familiaritate în fața minunilor naturii, misterioasa experiență de a te maturiza în această lume, sentiment ce i-a părut mai nimerit de transmis prin ochii unui copil.

Într-o emisiune de televiziune (în programul B.B.C. din Londra, 8 august 1959), Harry Watt a declarat că ceea ce l-a făcut să vină în cinematograf a fost faptul că «Mi-era foame. Voiam să mănînc. Sînt chiar mîndru de aceasta, deoarece auzi uneori o mulțime de palavre despre necesitatea creatoare, dorința de a se exprima și așa mai departe».

În incercarea de a identifica intenţia cea mai intimă a artistului intr-o anumită operă a sa (intenţie de care el însuşi nu este poate conştient sau cel puţin nu este capabil să o exprime in termeni intelectuali) mărturia cea mai directă este, bineînţeles, opera însăşi; dar uneori se impune să o comparăm cu celelalte opere (aşa cum am făcut aici cu *Povestiri din Louisiana)* sau să cercetăm viaţa lui personală sau, dacă trecerea timpului nu ne permite acest lucru, să ne informăm asupra circumstanţelor perioadei în care opera a fost creată. S-au risipit multe argumente in sprijinul afirmaţiei că opera de artă trebuie să se susţină singură şi să fie judecată prin ea însăşi. Dar argumentul se bazează pe o eroare. Artistul comunică cu auditorul său prin referirea la un fond comun de experienţă şi de cultură; cind spunem că judecăm o operă numai pe baza meritelor ei, înţelegem prin aceasta că, in mod înţelept sau neînţelept, considerăm valabil acest fond comun de referinţă. Dacă criticul este despărţit de artist printr-o decalare in timp sau prin orice altă deosebire de experienţă culturală sau socială, el trebuie să incerce să redescopere referirile artistului, printr-un fel de operă de detectiv intelectual, care in forma sa cea mai profesională, devine o funcţie de cercetare.

Cinematograful nu este incă destul de bătrin şi nici destul de respectat pentru a-şi fi creat eruditii săi, dar ei vor apare inevitabil pe măsura creşterii fondului de filme importante şi pe măsura retragerii celor mai vechi în perspectiva trecutului. Pină atunci, un exemplu de felul în care criticii se pot înşela cind nu cunosc solul din care se naşte un film şi cind incearcă să-l judece în mod izolat, îi oferă elogierea nemeritată in Anglia, de exemplu, a unui film francez, italian sau american pentru imaginea categoric realistă pe care o redă despre viaţa din ţara respectivă, în timp ce in aceeaşi ţară filmul este judecat ca artificial; invers, un film englez despre viaţa engleză şi pe care englezii il recunosc ca fals, primeşte uneori o apreciere surprinzătoare in străinătate, ca document social pregnant. În ambele cazuri cei ce nu aparţin ţării respective şi nu-i simt viaţa cu toate fibrele lor, confundă aparenţa de realism cu realismul adevărat, convenţia şi clişeul cu observarea directă.

O dată lămurită natura și intenția filmului, ne aflăm in situația de a ne exprima, nouă sau altora, impresia despre meritele sau defectele lui, prin analiza părților din care este compus. Una dintre cerințele elementare pe care avem dreptul să le enunțăm este ca filmul să ne rețină atenția, ceea ce inseamnă, mai departe, că intenția autorului trebuie să aibă valoare și interes și că filmul trebuie să fie bine construit. Tema acțiunii (dacă este un film de ficțiune), sau teza, sau argumentul (dacă este un film de non-ficțiune) trebuie să fie adecvată intenției. Acțiunea sau expunerea să fie dezvoltate suficient dar economic, fără omisiuni dar fără excese. Filmul trebuie să ne capteze atenția de la inceput, dezvoltarea să se îndrepte logic către culminație, iar sfîrșitul să nu fie nici prea abrupt și nici prea prelungit. Conturarea caracterelor trebuie să fie suficientă pentru scopul filmului, care este acela de a face convingătoare impletirea de motivări și de reacții care constituie anecdota. Și, in sfirșit, comportamentul, gîndurile și sentimentele personajelor trebuie să fie prezentate viu și adecvat, in limbajul mijlocului de expresie cinematografic.

Toate aceste considerații se referă însă la mijloace și la mecanisme, și orice am avea de spus in legătură cu ele trebuie să tindă către o constatare finală asupra valorii filmului ca un intreg, ceea ce echivalează cu o constatare asupra intenției creatorului și in același timp asupra indemînării și succesului cu care a realizat-o. Ambii factori sînt esențiali pentru evaluarea finală și pare intr-adevăr injust faptul că aprecierea critică făcută unui scop inalt dar imperfect realizat este de obicei mai aspră decît aceea asupra unei intenții ușoare și frivole, realizată în mod desăvîrșit. Nivelul la care este judecat artistul este condiționat de scopul său și nu de succesul cu care l-a realizat.

Prezentul capitol, și de altfel intregul volum, au ca bază ideea că din multele sute de filme produse în fiecare an numai un număr restrins posedă calitatea de operă de artă. Condițiile economice in care se produc filmele obligă de obicei pe creatori să servească altor scopuri, de exemplu să facă filme destinate fățiș divertismentului sau propagandei. Pentru

a face critica acestor filme ca operă de artă, trebuie să pătrundem sub intenţia sau intenţiile proclamate deschis şi să descoperim acea intenţie ascunsă pe care creatorul a urmărit-o in mod conştient sau nu, şi care atribuie filmului acea calitate rară ce ne îngăduie să-l deosebim de alte filme de divertisment şi de alte filme de propagandă. Avem noi însă dreptate să presupunem că există un astfel de scop şi să-l căutăm? Sau, punînd altfel problema, cineva poate urmări in mod deliberat să amuze şi să distreze, sau poate urmări să convingă oamenii să gîndească sau să acţioneze într-un anumit mod, ceea ce este funcţia propagandei, dar există oare în plus şi o activitate numită creaţie artistică, ce poate fi urmărită anume ca scop în sine, sau este pur şi simplu o iluzie? Poate că arta nu este altceva decît divertisment sau propagandă realizate cu o distincţie sau cu o îndemnare neobişnuite? Sau, dacă arta este cu adevărat un scop în sine, ce este acest scop, dacă nu este pur şi simplu acela de a distra şi nici pur şi simplu de a convinge? Dacă, cu alte cuvinte, arta nu este un produs secundar accidental, care este natura şi funcţia ei? Ce anume încearcă în fond artistul să obţină în film sau în oricare alt mijloc de expresie? Acestea sînt întrebări de la care nu ne mai putem sustrage.

11. A ÎNCÎNTA SAU A INSTRUI?

> Şi este necesar de aceea ca o societate în care se nasc şi sînt sprijinite operele de artă, să afle dacă tot ceea ce se pretinde artă este artă cu adevărat; dacă (aşa cum se presupune în societatea noastră) tot ceea ce este artă este şi bun; şi dacă este importantă şi merită sacrificiile pe care le pretinde.
>
> LEV TOLSTOI

Mulţi socotesc, şi printre aceştia se numără artişti şi critici eminenţi, că arta are pur şi simplu scopul de a furniza plăcere. Alţii, la fel de experţi şi eminenţi, nu pot concilia acest punct de vedere nici cu conştiinţa nici cu experienţa lor, şi susţin că orice artă trebuie prin definiţie să conducă la ridicarea tonusului moral al persoanelor capabile să o recepţioneze, şi astfel a societăţii în general. Horaţiu, în *Ars Poetica*, a încercat să reconcilieze aceste două puncte de vedere; « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* »: « Va dobîndi toată cinstea acela care amestecă utilul cu plăcutul, care încîntă şi instruieşte totodată pe ascultător. » Deşi acest compromis elegant este foarte frecvent citat, în practică el nu ne duce prea departe. Diviziunea între cei ce văd arta ca o sursă de încîntare personală şi cei ce o văd ca un instrument al virtuţii morale, continuă să existe, consecventă şi profundă, în întreaga critică. Ea a devenit şi mai confuză în ultimul timp datorită importanţei fără precedent acordată divertismentului în societatea contemporană, un divertisment care are şi scopul de a furniza plăcere, deşi nu o plăcere de acelaşi gen, se presupune, cu arta, şi care poate de asemenea să exercite o influenţă bună sau rea asupra normelor morale.

Nici o categorie de critici nu este într-atît copleşită de aceste diviziuni şi confuzii, precum este criticul de film. Cînd criticul de film profesionist, asumînd o funcţie egală cu aceea a criticului de artă plastică, de muzică, de literatură şi de teatru, semnalează greşeli pe temeiuri artistice filmelor ce i se prezintă, producătorii de film au tendinţa de a protesta, pretinzînd că scopul lor a fost greşit interpretat, că nu au avut altă intenţie decît de a distra, şi deci filmul lor poate fi judecat numai ca divertisment iar nicidecum ca artă sau ca un punct de vedere critic asupra vieţii.

Criticii înşişi sînt divizaţi pe acelaşi criteriu. Unii sînt gata să accepte rolul de cronicar de divertisment public, avînd ca principal scop să facă reportaje uşor lizibile, adică, în definitiv, distracţie în sine. Alţii argumentează că filmele au un rol atît de important în propagarea ideilor şi în influenţarea gîndirii şi a comportamentului, fie că autorii lor au avut sau nu această intenţie, încît nici un critic nu are dreptul să rămînă neutru sau detaşat în analiza sa. Cei ce împărtăşesc acest punct de vedere îşi definesc uneori atitudinea în vorbirea curentă prin termenul « angajare »; cei situaţi pe poziţia opusă, care înlătură *utilul* lui Horaţiu şi mizează pe *plăcut*, sînt critici « neangajaţi ». Se întîmplă foarte rar (din nefericire) ca un critic de film profesionist să facă o declaraţie de principii publică, totuşi, găsim în ultimii douăzeci şi cinci de ani două astfel de declaraţii care prezintă un interes special prin faptul că expun, în opoziţie directă, cele două concepţii despre funcţia criticului, amintite mai sus. Primul articol aparţine lui Alistair Cooke şi este intitulat *Testamentul unui critic* [1]. Dl. Cooke fusese angajat de curînd în calitate de critic de film la British Broadcasting Corporation, şi articolul publica conţinutul primei sale emisiuni. El începea în felul următor:

> « Declar că sînt un critic care încearcă să stîrnească interesul multor oameni de a vedea filme interesante şi al cîtorva ambiţioşi să le creeze... În calitate de critic nu am nici o poziţie politică şi nu aparţin nici unei clase. Jur că nu sînt angajat faţă de nici

[1] *The Listener*, 17 octombrie 1934; republicat în *Sight and Sound* (publ. British Film Institute, London), January-March 1953, p. 112.

o țară, de nici un regizor, de nici o vedetă, de nici o temă, de nici un stil. Ca erou de film sînt gata să accept pe John Barrymore, pe George Robey, un vas de război, pe Mickey Mouse sau o pălărie florentină. Sper că toți cei ce doresc să cîștige cu filmele mulți bani îi vor cîștiga, că toate fetele care aspiră să devină peste noapte vedete vor deveni. Nădăjduiesc, cu ceva mai multă fervoare că orice bărbat sau femeie capabili să facă un film interesant vor avea posibilitatea să-l facă cumva, undeva. Sarcasmul meu se adresează numai acelora care au un talent plicticos și continuă să-l exploateze . . . »

Dl. Cooke se referă apoi la filmele de război și la argumentele pro și contra războiului ca instrument de rezolvare a conflictelor internaționale. El continuă:

« Și totuși, oricît de mult aș vrea, ca persoană particulară, să mă înfurii, să protestez sau să fac pe moralistul, aceste acțiuni nu au nimic de-a face cu critica. Ca moralist m-aș putea simți șocat. Ca educator aș putea deplînge faptul că subiectul nu este înălțător . . . Dar eu nu sînt moralist și nici educator . . . Eu nu sînt decît critic și trebuie să încerc să decid dacă zîmbetele și nazurile lui Miss Harlow erau jucate destul de expert pentru a-l seduce pe Dl. Gable și dacă părăsindu-și pentru Miss Harlow ferma din Texas dădea dovadă de viciu, de tact sau pur și simplu de cinism. Așa încît dacă vine de la Elstree un film de propagandă pentru, să zicem, sclavia socială, nu mie îmi revine sarcina să spun dacă o astfel de propagandă este scandaloasă. Treaba mea este pur și simplu să încerc să descriu cît de grăitor a fost realizată propaganda . . . Eu trebuie să spun dacă anecdota, regia, interpretarea par apte să vă emoționeze și să vă determine să credeți deocamdată propaganda. Dacă ele nu reușesc, filmul este banal. Iar dacă reușesc, probabil că este un film bun. »

Şi despre dreptul criticului de a condamna:

> «Şi nu este poate decît o singură împrejurare cînd el ar trebui să condamne cu toată energia. Şi anume atunci cînd îi displace violent un film, cînd crede că ştie bine de ce şi este sigur că filmul ar putea instaura o modă a plictiselii».

Iată o declaraţie hotărîtă care recomandă ca atitudine critică evitarea oricărui fel de angajare politică, morală, socială sau religioasă, luarea în consideraţie numai a aspectelor tehnice iar în judecată, constatarea dacă filmul este plictisitor sau interesant.

Al doilea articol, semnat de Mr. Lindsay Anderson, a fost publicat în *Sight and Sound* cu titlul *Stan Up! Stand Up!*[1] Articolul a fost provocat de o scrisoare[2] semnată de Mr. J.R. Taylor şi publicată în acelaşi număr din «*Sight and Sound*», care ataca poziţia anagajată pe care se situase Mr. Anderson şi alţii în critica anumitor filme. Referindu-se în special la două filme, Mr. Taylor scria:

> «Mie mi s-au părut proaste pur şi simplu pentru că sînt plictisitoare — prea lungi şi tratate prea dezlînat pentru subiectele lor, jucate inegal şi, mai ales, regizate greoi, fără imaginaţie şi fără individualitate. Cel mai senzaţional şi mai vehement părtinitor punct de vedere asupra lucrurilor poate fi acceptabil dacă este minuit cu convingere şi cu imaginaţie — dacă pare reflectarea adevărată a unui punct de vedere, oricît de departe s-ar situa acel punct de vedere, faţă de al nostru. Atunci, dacă sîntem oneşti, trebuie să admitem că glorificarea onestă a părţilor bune ale războiului poate să fie la fel de valabilă ca şi declaraţia dezgustului total faţă de acesta... După acelaşi principiu, *Potiomkin*, *Triumful voinţei*[3] şi *Mr. Smith*

---

[1] *Sight and Sound*, Autumn 1950, p. 63.

[2] Ibid, p. 110.

[3] Film realizat de Leni Riefenstahl despre Congresul de la Nürnberg din 1936 al Partidului nazist.

se duce la Washington au tot dreptul să existe și au același drept la o judecare estetică nepărtinitoare ca opere de cinematograf.

În orice caz, criticii pot să prefere filme angajate, filme umaniste despre subiecte contemporane, dar aceste judecăți morale trebuie să fie prezentate drept ceea ce sînt—gusturi personale, subiective și nu alfa și omega al criticii».

Este vorba într-adevăr de o reformulare a tezei lui Mr. Cooke; la aceasta Mr. Taylor adăugă următorul comentariu despre critica « angajată ».

« Aceasta, ar putea gîndi criticul mai puțin angajat, pune prea mult accentul pe subiectul filmului, și mult prea puțin pe tratare . . . Inconvenientul exigenței de „angajare" față de un subiect este faptul că ea impune și eliminarea unei mari părți din ceea ce dă valoare cinematografului pentru estetul „iresponsabil" ».

La această scrisoare Mr. Lindsay Anderson a replicat printr-un articol lung. El începe prin a declara că « esența problemei rezidă în importanța pe care o atribuim principiilor noastre și în măsura în care credem că ele sînt relevante pentru satisfacția pe care o extragem din artă ». Dezvoltarea acestei idei l-a condus la o largă trecere în revistă, în care condamnă maladia unei societăți în care recunoașterea ideilor liberale a devenit atît de obișnuită încît a le apăra a ajuns să pară plictisitor și demodat; dar spațiul de care dispune, și intenția noastră prezentă, ne obligă să ne ocupăm aici numai de referirile sale la critica de film. Pentru început, Mr. Anderson, ca și Mr. Taylor, precizează că nu are nici un fel de îndoială cu privire la statutul cinematografului ca formă importantă de artă; acesta este însă singurul teren comun:

« Este un fapt, și nu o opinie, că cinematograful este artă. Aceasta nu mai necesită o discuție teoretică — afară de cazul, bineînțeles, că vă face plăcere acest fel de exercițiu intelectual. Dacă însă căutăm pur și simplu adevărul, la această întrebare s-a și

răspuns empiric. Dacă *L'Atalante*, *Stacika* (Greva), *Rashomon* și *Povestiri din Louisiana* nu sînt opere de artă, atunci nu avem cum să le numim».

Dar el adaugă:

« Importanța cinematografului ca forță culturală și de propagandă este și ea un fapt. Oricine a văzut mai mult decît o jumătate de duzină de filme și a ținut ochii deschiși, știe că dacă nu cinematograful e cel care creează mișcările sociale importante ale epocii noastre, el le reflectă în mod intim. Și că oferă o reflectare la fel de intimă — și tot atît de semnificativă — a stagnării sociale.»

El se referă la *testamentul criticului* scris de Mr. Cooke cu douăzeci și cinci de ani în urmă, spunînd:

« Este fascinant să constatăm că Mr. Cooke exprima în 1935, atît atitudinea fundamentală cît și tonul caracteristic al unui număr de critici contemporani. Este vorba de pretenția la un punct de vedere liberal, „fără politică și fără clasă", care evaluează cu toleranță fiecare operă în sine. Imediat însă, liberalismul este negat printr-un fel de autoparodie glumeață. Sper că toți cei ce doresc să cîștige mulți bani cu filmele îi vor cîștiga... Luată în serios, declarația ar implica abandonarea oricărui fel de criteriu. Dar, bineînțeles, scopul ei este tocmai să se asigure că cel ce scrie nu va fi luat în serios; să dovedească că de altfel el însuși nu se ia prea mult în serios. De aici pînă la disprețul pentru „absurdițățile pretențioase despre artă și despre cultură" nu mai este departe, și tot atît de aproape este și goana după „haz". Talentul „plicticos" este singurul lucru pe care criticul îl dezaprobă cu adevărat: căci el dorește să fie distrat.»

« ...Negarea responsabilității morale a criticului este specifică, dar numai cu prețul sacrificiului demnității. „Eu sînt *numai* un critic". Și umorul își aduce încă o dată sprijinul lui defensiv, cu glume despre zîmbetele și nazurile lui Miss Harlow.

Exemplul unui film de propagandă pentru „sclavajul social" venit din Elstree este la fel de necinstit; exemplul unui film antisemit venit din Germania nazistă ar fi fost mai incomod.»

Ultimul argument il readuce la Mr. Taylor:

«Exact așa cum Mr. Cooke folosește un exemplu pe care știe că publicul il va găsi absurd, Mr. Taylor cere in scrisoarea sa un tratament cinstit pentru un film „care glorifică partea pozitivă a războiului". (Filmul care glorifică partea rea a războiului este acela care ii prezintă probleme).

Este adevărat că Mr. Taylor prezintă cazul, puțin diferit, al criticului care are un motiv suplimentar de a respinge ca irelevante argumentele morale—in favoarea a ceea ce el numește o „judecată estetică neangajată". Cu alte cuvinte, după părerea sa funcția unui critic trebuie să fie restrinsă la examinarea formei estetice a filmului pus in discuție.

Sper că mi se va ierta dacă voi spune că găsesc intrucitva naivă această distincție intre formă și conținut. Esența insăși a poeziei (in orice mijloc de expresie) este aceea că lucrul spus nu poate fi deosebit de modul in care este spus. Poate că vedem aici influența pernicioasă a unei școli de „Aprecierea filmului" care analizează filmele in conformitate cu anumite concepții didactice despre tehnică, și care este la fel de insensibilă față de sens pe cit este și față de subtilitățile stilului individual...

Efectul, așadar, este mai important decit semnificația. De pe această poziție nu mai este decit un pas pină la o concepție despre artă care respinge de fapt semnificația.»

Și, in sfirșit, incă două citate din concluzia articolului: «Ceea ce vreau să spun este că critica (inclusiv critica de film) nu poate să existe in vid; că scriitorii care pretind că funcțiile lor ar fi astfel restrinse, se dedau numai la o automutilare voluntară. „Eu nu sint moralist...», insista Mr. Cooke, sint

doar un critic". De ce trebuie să se mulțumească cineva să fie *numai critic?* Criticul își are darul său special, dar este el mai puțin om decît noi ceilalți? Facultatea morală și facultatea intelectuală sînt pentru el instrumente esențiale. Și ele au fără îndoială o importanță cel puțin egală cu îndeminarea de a scrie reportaje vii și sugestive».

Apoi, după o nouă și scurtă referire la implicațiile politice și umaniste ale raționamentului său, el termină astfel:

« Cinematograful nu este izolat de toate acestea; și nici nu este ceva care se cere denigrat sau protejat. El este un mijloc de expresie vital și semnificativ și noi, toți cei ce ne preocupăm de el, ne asumăm o responsabilitate echivalentă. Și în măsura în care critica de film se scrie aici și acum și se ocupă de o artă intim legată de societatea în care trăim, ea nu se poate sustrage angajărilor mai largi. În mod esențial, nu există în fapt o critică neangajată, după cum nu există nici o artă nesemnificativă. Este numai o problemă de claritatea cu care ne declarăm angajarea. Eu nu cred că trebuie să tăcem în privința ei.»

Am citat aceste declarații deoarece ele ilustrează dicotomia prezentă într-o mare parte a gîndirii și a scrierii critice contemporane, și pe care totuși foarte rar am găsit-o expusă atît de explicit. Pentru cei ce refuză punctul de vedere că arta nu are nimic de-a face cu moralitatea, pare dificil de negat tăria poziției pe care se situează Mr. Anderson. Totuși știm foarte bine ce a încercat să spună Mr. Taylor, și anume că există opere de artă care ne emoționează profund pentru considerente care nu au nimic de-a face cu exprimarea unei atitudini morale sau politice particulare — *Regele Lear* de exemplu, cvartetele pentru coarde ale lui Beethoven, fresca lui Michelangelo de pe tavanul Capelei Sixtine sau *Sanison Agonistes* al lui Milton; și că, dimpotrivă, multe opere merituoase, inspirate de convingeri politice sau morale susținute cu cea mai deplină sinceritate, sînt mediocre din punct de vedere artistic și în consecință încetează de a trăi în momentul în care conținutul lor a încetat

de a mai fi actual. Aceasta ne duce forțamente la concluzia după care calitatea distinctivă a unei opere de artă trebuie să rezide in altceva decit in scopurile practice, morale sau politice pe care își propune să le servească, și că aceasta este calitatea pe care trebuie să o căutăm cind vrem să recunoaștem arta in cinematograf.

Neințelegerea provine din faptul că ambele părți folosesc cuvintul «artă» (acesta fiind singurul lor teren comun, după cum am observat), pentru a exprima concepte diferite; ei au cu alte cuvinte intenții opuse. Deși Mr. Anderson subliniază că «este o stare de fapt și nu de opinie că cinematograful este o artă» și deși afirmă mai tirziu că «esența poeziei (in orice mijloc de expresie) o constituie faptul că lucrul spus nu poate fi deosebit de modul in care este spus», este foarte limpede că adevăratul stimulent al argumentului său este cealaltă convingere a sa, mai vie și poate mai puțin academică, anume că «importanța cinematografului ca forță culturală și de propagandă este și ea un fapt». Numai menținindu-se ferm la această idee, ciștigă forță argumentul său.

Mr. Taylor se referă la un lucru diferit, dar intrucit nu reușește să-l definească, și intr-adevăr nu pare a-i fi clar că este vorba de un lucru diferit, el nu reușește să răspundă problemei propuse de Mr. Anderson, și, mai mult, se lasă condus de logica sa la o poziție de nesusținut, punind semnul egalității intre judecățile morale și «gusturile subiective personale». Pentru a descurca acest nod, trebuie să definim ce anume incearcă să apere Mr. Taylor. Ce anume, in definitiv, ințelegem prin termenul de artă așa cum este aplicat acelui lucru ce supraviețuiește teoriilor politice și sociale ale epocii în care a fost creat?

De la data cind a scris Tolstoi acel provocator și interesant amestec de bun simț și de erori pe care l-a publicat sub titlul *Ce este arta?*, s-au făcut nenumărate incercări de a se răspunde acestei intrebări. Cea mai stimulatoare pe care o cunosc este aceea a profesorului Collingwood, *Principles of Art* (Principiile artei) [1]. Profesorul Collingwood incearcă să formuleze o teorie

[1] *The Principles of Art*, de R. G. Collingwood; publ. Oxford University Press, London, 1938.

despre artă, avînd ca punct de plecare recunoașterea faptului observat mai sus, și anume că discuțiile ce se poartă despre artă sînt confuze datorită faptului că se aplică acest cuvînt unor activități multiple și foarte deosebite, pe care le tratăm nediferențiat, ca și cînd ar fi vorba de o activitate unică. Prima sa preocupare este deci de a separa arta, în sensul propriu, de arta fals denumită astfel. El deosebește două categorii principale de artă fals denumite astfel, și anume divertismentul și ceea ce numește «arta ca magie».

Distracția, sau divertismentul, este foarte ușor de recunoscut. Sub forma ficțiunii cel puțin, ea înseamnă utilizarea figurării în scopul de a crea situații imitate, destinate să stîrnească emoția pentru sine și pentru simpla plăcere de a o fi stîrnit. Nu se intenționează ca emoția să fie dusă mai departe, pînă la problemele practice de viață. Emoția este stîrnită (gidilată este poate un termen mai potrivit) și totodată satisfăcută înăuntrul unui cadru autonom.

O operă de artă, și îndeosebi de artă figurativă, poate să fie compusă totuși cu scopul de a stîrni emoția nu pentru sine și nici pentru satisfacerea ei imediată, ci cu intenția ca ea să fie purtată mai departe, în contextul vieții cotidiene. Cele mai clar definite filme de acest gen sînt filmele de propagandă precum și cele destinate să ne cîștige sprijinul și simpatia pentru anumite credințe și puncte de vedere morale, sociale, politice sau religioase. Acestei funcții a așa-numitei arte îi aplică Collingwood termenul de «arta ca magie», cu dorința, după cum spune el, «de a elibera termenul magie de... întrebuințarea abuzivă, nesemnificativă și să-l folosim ca termen cu un înțeles definit» [1]. «Funcția primară a artelor magice, spune el, este de a genera la agent sau la agenți anumite emoții ce sînt considerate ca necesare sau utile pentru acțiunea de a trăi; funcția lor secundară este de a genera la alții, prieteni sau dușmani ai agenților, emoții utile sau dăunătoare pentru viața acestor alții» [2]. Și mai departe: «Funcția magiei este de a dezvolta și a conserva morala; sau de a o deteriora» [3]. Magia se asociază

[1] *The Principles of Art*, p. 57.
[2] Ibid. p. 66.
[3] Ibid. p. 67.

cu diverse forme de reprezentare — desenele rupestre, figurile de ceară și dansurile simbolice, în care de multe ori dansatorii sînt astfel costumați încît să figureze animale, duhuri și altele asemenea. Artele noastre își au în mare parte primele origini în aceste practici magice, și Collingwood notează că « asemănările între magie și artă sînt puternice și intime. Practicile magice conțin invariabil . . . ca elemente centrale, activități artistice ca dansul, cîntecul, desenul sau modelajul »[1]. El subliniază de asemenea că magia considerată în acest sens, departe de a fi o superstiție primitivă învechită, continuă să fie vie și puternică chiar în societatea noastră, în folclor, în arta religioasă, în ceea ce el numește « artele inferioare ale claselor superioare »[2] (predici bisericești, imnuri, muzica instrumentală pentru fanfara militară etc.), în arta patriotică (poeme patriotice, cîntece de școală, statuile ostașilor și oamenilor de stat), în sport și în ceremoniile sociale. El sugerează deci că « magie » este un cuvînt potrivit, scurt, corect și cuprinzător pentru a defini orice așa-numită artă al cărei scop este de a ne influența într-un fel oarecare atitudinea, modul de gîndire sau de acțiune în viața cotidiană. Voi folosi acest termen în prezentul volum numai în acest sens.

Am deosebit deci o formă de așa-numită artă, care este divertisment, și o alta care este magie. Ce este atunci arta în sensul propriu? Voi reproduce pe scurt răspunsul lui Collingwood la această întrebare, fără raționamentul complex care îl însoțește. În primul rînd, el sugerează că dacă arta divertismentului și arta ca magie sînt destinate să suscite emoție, arta în sensul propriu nu este destinată să o suscite ci să o exprime. Voi ilustra deosebirea printr-un exemplu simplu. Pot provoca în mod intenționat pe cineva să resimtă mînie, și aceasta fără a mă simți eu însumi mîniat; pe de altă parte, se poate să fiu eu însumi mînios și să-mi exprim furia față de un altul, care va înțelege ce simt eu, dar nu va împărtăși neapărat supărarea mea și nici nu va resimți el însuși vreo supărare. Un artist se exprimă pe sine, și făcînd acest lucru el nu se

---

[1] *The Principles of Art*, p. 65.
[2] Ibid., p. 72.

adresează unui auditoriu anume; ci se adresează în primul rînd lui însuşi şi numai în al doilea rînd cuiva care l-ar putea înţelege.

În al doilea rînd, deşi despre artă se vorbeşte în mod obişnuit ca despre un meşteşug, sau este chiar definită astfel, arta propriu-zisă nu este un meşteşug. Meşteşugul, precizează Collingwood, se defineşte prin cîteva caracteristici. În primul rînd, există o deosebire între pregătire şi execuţie (dulgherul trebuie să cunoască exact dimensiunea şi forma viitoarei mese înainte de a începe să lucreze la ea); există deosebirea între materialul brut şi produsul finit (între scîndură şi masa ce s-a confecţionat din ea) şi această deosebire este şi deosebirea dintre formă şi materie (la o masă deosebim pe de o parte materia, lemnul din care a fost făcută, şi pe de alta forma dată acelei materii, adică forma unei mese şi nu aceea, să zicem, a unui scaun). Arta în sensul propriu nu are nici una din caracteristicile unui meşteşug. La crearea unui poem nu există diferenţiere între mijloace şi rezultat; poetul compune în minte, creaţia sa este opera imaginaţiei. De asemenea, nu există o diferenţiere între pregătirea şi execuţia operei; de multe ori poetul nu ştie ce formă va dobîndi poemul său, înainte de a-l compune. În mod similar, un pictor nu pictează pur şi simplu ceea ce vede, ci *pentru a vedea;* el acumulează mai multă experienţă despre subiect decît un altul care se mulţumeşte să-l privească, şi privitorul care se bucură de imagine împărtăşeşte experienţa bogată şi mult mai subtil organizată a unui om care a privit-o şi totodată a pictat-o. Nu există în artă diferenţiere între materia brută şi produsul finit; cuvintele nu constituie materia brută a unui poem, căci poetul nu ia cuvinte aşa cum taie dulgherul bucăţile de lemn, pentru a le dispune apoi într-o anumită ordine pînă obţine un poem. Şi, în sfîrşit, nu există diferenţiere între formă şi materie, deoarece, citind din nou pe Lindsay Anderson, « este de esenţa poeziei faptul că lucrul spus nu poate fi deosebit de modul în care este spus».

Pe de altă parte, din punctul de vedere al lui Collingwood arta de divertisment şi arta ca magie, considerate *per se*, sînt într-adevăr forme de meşteşug, deoarece ele utilizează anumite mijloace ţintind către realizarea unui scop care este dinainte prevăzut şi pregătit. Mijlocul folosit este reprezentarea, descrie-

rea unor persoane, obiecte sau locuri așa cum ne apar tuturor. (« Reprezentarea, după cum am văzut, este intotdeauna mijlocul unui scop. Scopul este suscitarea anumitor emoții. În funcție de scopul pentru care sint suscitate emoțiile, pentru valoarea lor practică sau pentru sine, ele se numesc magie sau divertisment»[1].) Abilitatea reprezentării, care este confundată de obicei cu arta, este de fapt o formă de meșteșug. Collingwood citează in acest sens din Van Gogh:

> « Spuneți lui Serret că aș fi dezamăgit dacă figurile mele ar fi bune, spuneți-i că nu doresc să fie academic corecte, spuneți-i că prin asta înțeleg că dacă cineva ar trebui să facă o fotografie cu un om care sapă, cu siguranță că acel om n-ar săpa. Spuneți-i că găsesc că figurile lui Michelangelo sint admirabile, cu toate că picioarele sint hotărît prea lungi, pulpele și șoldurile prea mari . . . pictorii adevărați . . . nu pictează lucrurile așa cum sint . . . ci așa cum le simt »[2].

Ar fi putut cita cu mai multă autoritate din William Blake:

> « Nici un om de bun simț n-ar presupune vreodată că copierea după Natură înseamnă Arta Picturii; dacă Arta nu este mai mult decit atit, atunci ea nu este mai bună decit oricare altă muncă manuală — o poate face oricine și de multe ori nebunul o va face mai bine, pentru că nu este o operă a rațiunii ».

Definiția profesorului Collingwood despre arta in sensul propriu rezultă din cele două puncte pe care le-am stabilit: in primul rind, ea este o formă de expresie, o formă de limbaj, și în al doilea rind, este o creație a imaginației. Experiență este ceea ce percepem prin simțuri, ceea ce receptionăm prin sentimente; dar sentimentele, ca și sarcinile emoționale legate de ele, ne impresionează la un nivel aflat sub nivelul conștiinței. Noi nu devenim conștienți de o zonă de sentimente sau de

---

[1] *The Principles of Art*, p. 57.

[2] Vincent Van Gogh, *Letters*, ed. Philippatt, 1937, p. 128 (după originalul francez citat de profesorul Collingwood).

impresii dată dacă nu ne indreptăm atenţia asupra ei, şi prin acest act de conştiinţă ceea ce fusese o impresie senzorială fugară devine idee şi ca atare se păstrează durabil în imaginaţie, unde devine material pentru gîndirea empirică, sau gîndirea în forma primară. [1] Devenind astfel conştienţi de un sensum (sau impresie senzorială), devenim conştienţi şi de faptul percepţiei (ceea ce constituie esenţa conştiinţei). În acelaşi timp sensumul, care la nivelul sentimentului inconştient sau al simplei sensibilităţi îşi avea propria lui formă de expresie într-o reacţie pe care noi nu o putem dirija, trecînd în conştiinţă sub formă de idee, dobîndeşte expresie materială, într-o formă dirijată şi controlată de conştiinţă, adică în limbaj şi acest act de expresie îşi are propria sa sarcină emoţională (emoţia estetică).

În procesul comunicării noastre obişnuite, curente, limbajul pe care-l folosim în mod normal este de importanţă secundară (nu sînt cuvintele profesorului Collingwood, dar consider că aceasta este ideea sa). Ca mijloc de a exprima sentimentul, el a dobîndit mai mult sau mai puţin forma de *cliché* şi exprimă nu simţirea noastră reală, ci o vagă generalizare pe care o aproximează ca un mijloc de a exprima gîndirea; el a dobîndit acel element de simbolism (înţeles acceptat în general) care se asociază limbajului intelectual. O supărare pe care o resimţim la un moment dat prin cauzele şi circumstanţele ei, precum şi prin felul în care reacţionăm faţă de ea în acel moment, are o calitate specială care o face să nu se asemene exact cu o altă supărare pe care am simţit-o altădată; dar dacă spun pur şi simplu « sînt supărat », nu comunică nimic din această calitate specială, ci numai o generalizare vagă (o descriere şi nu o expresie), care include toate stările de supărare pe care le-am simţit în trecut sau le vom simţi eventual în viitor, sau pe care, la fel de bine, le poate simţi oricine altul.

Arta nu este limbaj de grad secundar, ci limbaj, am spune, în clipa naşterii. Ea nu este clişeu, nici generalizare, ci dimpotrivă, ea particularizează şi individualizează. Artist este acela care printr-o orientare a atenţiei ia cunoştinţă de un anumit

---

[1] Gîndirea empirică devine la rîndul ei material pentru gîndirea intelectuală pe care Collingwood o numeşte gîndire în formă secundară.

complex, de o galaxie de simțiri și de impresii, le transformă prin imaginația sa în idei, și făcînd acest lucru, găsește pentru ele o formă de expresie. În măsura în care reușește această transpunere el creează artă, și opera creată va fi o expresie a acelei experiențe unice, particulare din care s-a născut.

Arta nu-și are originea la nivelul simplei senzații și al simțirii artistului și nici, la cealaltă extremă, în intelectul său care se preocupă de concepte. Ea își are originea în natura lui de ființă rațională, este adevărat, dar la nivelul la care simțirea trece în conștiință, nivel la care dominăm și controlăm simțirea, luînd cunoștință de ea ca idee, prin acțiunea imaginației. Mai mult, fiecare emoție își are forma adecvată de expresie, și aceeași experiență nu poate fi exprimată în moduri diferite. Ceea ce exprimă compozitorul prin muzică nu poate fi exprimat decît prin muzică; ceea ce exprimă pictorul prin vopsea întinsă pe pînză nu poate fi exprimat decît prin pictură, și ceea ce exprimă creatorul de film (am putea adăuga), dacă este artă, nu poate fi exprimat decît prin film. Fiecare dintre acești artiști exprimă o experiență de un fel deosebit sau, în cuvintele profesorului Collingwood:

> « Așa cum nu există simțire neexprimată, nu există nici modalitatea de a exprima aceeași simțire prin două mijloace de expresie diferite... emoțiile pe care le exprimăm prin muzică nu pot fi niciodată exprimate prin vorbire și invers. Muzica este o ordine de limbaj și vorbirea este alta: fiecare exprimă ceea ce trebuie exprimat cu claritate și precizie absolute; dar ceea ce exprimă sînt două tipuri de emoție diferite, fiecare specifică ei înșăși. ...Dacă cineva dobîndește abilitatea de a exprima un fel de emoție și nu altul, va ști că în el există acel fel de emoție, dar nu și celălalt» [1].

Desigur, nu putem reproduce în cîteva paragrafe o teorie pe care profesorul Collingwood o elaborează pe mai mult de trei sute de pagini; iar pe de altă parte, o prea mare comprimare prezintă două mari pericole, raționamentul putînd apărea fie

---

[1] Op. cit., p. 245.

incomprehensibil, fie categoric denaturat; poate că nu am reuşit să evit nici una din aceste primejdii. Procesul creaţiei artistice este un proces misterios şi complex şi multe teorii de artă se destramă încercînd să-l simplifice prea mult. El nu poate fi descris în termeni simpli. ei interesaţi vor citi fără îndoială cartea profesorului Collingwood. Pentru mine este limpede că teoria sa, cel puţin în liniile ei mari, se apropie în mod remarcabil de adevăr.

În primul rînd, ea explică multe din cele ce ştim despre aprecierea artei şi este sprijinită de ceea ce artiştii înşişi ne pot spune despre activitatea lor creatoare. Henry James, de exemplu, după douăzeci şi şapte de ani de la prima apariţie a romanului său *The Portrait of a Lady* (Portretul unei doamne), a scris prefaţa pentru o ediţie de opere complete în care retrasează modul în care s-a născut ideea acestui roman. « Încercînd să regăsesc aici, pentru a-l recunoaşte, germenul ideii mele», scrie el, « îmi dau seama că el trebuie să fi fost... ideea despre un singur personaj, personajul şi aspectul unei tinere femei deosebit de atrăgătoare... o achiziţie pe care am făcut-o într-un mod ce nu are rost a fi amintit aici. Este de ajuns că eram, după cum mi se părea, *în completa lui posesie*» [1]. Dar pentru a pune acest personaj şi în posesia cititorului, Henry James a trebuit să-l situeze într-un decor, să construiască o poveste cu toate relaţiile şi evenimentele caracterizante, el a asemănat această muncă laborioasă cu înălţarea unei construcţii: « . . .Această singură şi mică piatră de temelie, ideea despre o anumită tînără femeie care îşi înfruntă destinul, fusese la început singurul meu material pentru marele edificiu din *Portretul unei doamne*. S-a întîmplat să fie o casă solidă şi spaţioasă — sau cel puţin aşa mi s-a părut c d am recitit-o; dar, aşa cum este, a trebuit să fie ri icată în jurul tinerei mele femei, în timp ce aceasta stătea acolo în desăvîrşită singurătate... A trebuit evident să ridic cărămidă peste cărămidă pentru a crea un interes». În continuare îşi pune lui însuşi, totodată şi nouă, întrebarea: dacă acest decor complicat era necesar pentru ca personajul central să devină pentru cititori o fiinţă reală şi

[1] Subliniera îmi aparţine. E.L.

vie, cum se explică faptul că autorul se găsea de pe atunci «în completa posesie» a personajului, şi cum devenise acest personaj atît de real şi de viu pentru el, înainte de a fi aşezat prima cărămidă a decorului?

> «Dacă întreaga figură urma abia să fie situată, cum se explică faptul că era atît de vie? — S-ar putea răspunde foarte frumos, la o asemenea întrebare, fără îndoială, dacă cineva ar izbuti să facă un lucru atît de subtil — dacă n-ar fi atît de monstruos — ca acela de a scrie istoria dezvoltării propriei sale imaginaţii. Acel cineva ar putea descrie atunci ce lucru extraordinar s-a petrecut cu aceasta la un moment dat, şi ar fi în măsură să spună de exemplu, apropiindu-se întrucîtva de claritate, cum a putut, favorizat de întîmplare, să preia *(să preia direct din viaţă)* o anumită figură însufleţită sau o formă constituită. În această măsură, după cum vedeţi, figura trebuie *să fie situată — situată în imaginaţia care o deţine, care o rezervă, o protejează, se bucură de ea, conştientă de prezenţa ei în depozitul întunecat, încărcat, eterogen al minţii . . .*»

Este limpede, mai ales în pasajele pe care le-am subliniat, că Henry James descrie aici procesul său creator în termeni care coincid exact cu teoria lui Collingwood. Germenul unei opere exista ca impresie în «depozitul întunecat» al minţii sale, ceea ce înseamnă că el devenise conştient de ea ca idee păstrată, «deţinută» în imaginaţia sa şi că a trebuit apoi să o interpreteze pentru sine (şi pentru ceilalţi, bineînţeles) prin munca de creaţie.

În al doilea rînd, distincţia pe care o face profesorul Collingwood între arta de divertisment şi arta ca magie pe de o parte (ambele fals denumite artă) şi arta în sensul propriu pe de altă parte, atinge chiar sursa confuziei care încurcă atît de mult critica curentă şi discuţia critică. Este uşor să confundăm aceste forme nu numai datorită asemănării de suprafaţă, dar mai ales datorită prezenţei lor simultane înăuntrul unei aceleiaşi opere. De-a lungul întregii sale cariere de dramaturg, Bernard Shaw a urmărit să influenţeze opinia publică cu

privire la problemele serioase, prezentîndu-le deghizate în divertisment. Intenţia lui Milton cînd a scris *Paradise Lost* (Paradisul pierdut) este mărturisită explicit în invocaţia cu care începe poemul său:

> Ce este întunecat în mine
> Luminează. De-i josnic, sprijină şi înalţă
> Ca prin tăria acestui argument
> Să pot mărturisi eterna Providenţă
> Şi ale Dumnezeirii căi să le înţeleg.

Teologia lui Milton şi concepţia sa despre cosmos ca argument pentru justificarea căilor Domnului către oameni şi-a pierdut astăzi forţa, dar poemul continuă să-şi păstreze valoarea ca artă în sensul propriu, în parte datorită poate (după cum spune Collingwood vorbind despre Dante) faptului că a reuşit să « contopească însuşi gîndul în emoţie, gîndind într-un fel anumit şi exprimînd apoi ceea ce simte gîndind în acest fel, şi în parte faptului că subiectul poemului, extrăgîndu-şi substanţa din experienţa poetului, asumă o viaţă proprie care este independentă de argumentul moral [1]. În fapt, după cum am avut prilejul să observăm mai înainte, valoarea oricărei arte ca magie este restrînsă la timpul, la climatul mental şi la condiţiile sociale care i-au dat naştere şi, dacă are forţa de a supravieţui acestui timp, aceasta se datoreşte elementelor de artă în sensul propriu cu care se găseşte combinată.

O altă confuzie de gîndire rezultată din nediferenţierea artei în sensul propriu de aşa-numita artă, apare atunci cînd ne imaginăm că divertismentul este pur şi simplu artă la un nivel scăzut, sau cuprinde cel puţin în sine germenii de artă şi că dacă s-ar duce dezvoltarea lui la un nivel calitativ mai

---

[1] Shelley a atras atenţia, în a sa *Defence of Poetry* asupra faptului că la Milton, artistul prevalează asupra moralistului. « Ca fiinţă morală, Diavolul conceput de Milton este cu mult superior Dumnezeului său, aşa cum cineva care perseverează, înfruntînd adversitatea şi tortura, pentru atingerea unui scop pe care el îl crede just, este superior aceluia care, în certitudinea rece a victoriei neîndoielnice, îşi aplică . . . răzbunarea . . . Şi această nesocotire îndrăzneaţă a scopului moral direct este dovada cea mai hotărîtoare a excelenţei geniului miltonian.»

înalt, s-ar putea ajunge eventual la artă în sensul propriu. Sau în alt caz, cineva respinge arta de divertisment concentrîndu-şi atenţia asupra artei ca magie, artă cu scopuri serioase şi valoroase pentru viaţa practică, şi presupune că făcînd acest lucru cu cea mai mare abilitate, ar putea crea astfel artă în sensul propriu. Dacă teoria noastră este corectă, ambele aceste încercări sînt iluzorii. Diferitele feluri de artă pot coexista în aceeaşi lucrare dar nici arta de divertisment nici arta ca magie nu pot deveni artă în sensul propriu, deoarece sînt de specii diferite, în măsura în care este vorba de o emoţie dată; la un public dat şi într-un moment dat, ele se exclud reciproc.

Aceeaşi eroare stă şi la baza prezumţiei aproape generale că ceea ce place vulgului este divertisment, iar ceea ce place gusturilor mai rafinate este artă; în realitate, de cele mai multe ori nu este mai mult decît un divertisment de un gen diferit şi ceva mai subtil. Cei care s-au delectat la filmul lui Max Ophüls, *La Ronde* (Rondul), ar putea foarte bine dispreţui plăcerile mai simple ale filmului *Charley's Aunt* (Mătuşa lui Charley), dar aceasta nu justifică să se clasifice primul ca operă de artă şi al doilea ca simplu divertisment, ambele filme sînt divertismente destinate unor grupuri sociale diferite [1].

În special, diferenţierile propuse de profesorul Collingwood ne dezvăluie ce era greşit în discuţia dintre Lindsay Anderson şi J.R. Taylor. Lindsay Anderson este preocupat de efectul cinematografului asupra societăţii, asupra problemelor practice de viaţă. În calitate de critic, el este interesat de efectul filmelor şi de implicaţiile pe care acestea le comportă, indiferent dacă aceste rezultate decurg în mod neintenţionat din filme destinate divertismentului sau în mod intenţionat din filme făcute cu un motiv ascuns; ca cineast, el este interesat să se asocieze cu filme ce promovează cu intenţie idealuri liberale, adică cu filme ce se cuprind în definiţia noastră despre arta ca magie.

---

[1] «Dacă gigantica înşelăciune prin care comerţul cu amuzamentul distins se dă drept artă ar fi dezvăluită o dată pentru totdeauna, criticii ar putea fie să se declare deschis scriitori de divertisment, aşa cum şi sînt efectiv mulţi dintre ei, fie să înceteze de a-şi mai pierde timpul cu simulacre de artă şi să se concentreze, aşa cum şi fac unii dintre ei, asupra materialului adevărat» (R. D. Collingwood, op. cit., p. 91).

Este adevărat, el scrie că esența poeziei o constituie faptul că lucrul spus nu poate fi deosebit de modul de a-l spune, concept care aparține artei în sensul propriu, dar aceasta nu este decît o nouă contribuție la confuzia generală; întreaga sa argumentație arată limpede că adevăratul său interes se îndreaptă către «importanța cinematografului ca forță culturală și de propagandă». Cu aceasta vor simpatiza mulți cititori și Collingwood fără îndoială:

> «...magia trebuie să existe în orice comunitate, și în civilizația noastră coruptă de divertisment, cu cît vom produce mai multă magie cu atît va fi mai bine. Dacă ar fi vorba despre regenerarea morală a lumii noastre, eu aș reclama crearea deliberată a unui sistem de magie care să folosească drept vehicule elemente cum ar fi teatrul și profesiunea literară, mijloace indispensabile în acest scop» [1].

Lindsay Anderson vorbea, fără îndoială, despre «regenerarea morală a lumii noastre». Intenția lui Mr. Taylor, pe de altă parte, era de a revendica ceea ce am putea recunoaște acum ca artă în sensul propriu, dar din nefericire el nu a reușit să explice, nici lui însuși, nici cititorilor săi, ce înțelegea prin aceasta; rezultatul a fost că atît el cît și Lindsay Anderson considerau că se plasează pe poziții diferite asupra aceleiași probleme, cînd în realitate fiecare argumenta o problemă diferită. Este neîndoielnic că tocmai dorința de a se întîlni într-un fel cu Lindsay Anderson peste această prăpastie l-a condus la falsa poziție de a sugera că arta nu are nimic de-a face cu moralitatea. Această poziție a sa nu poate fi susținută. Moralitatea artei ca magie trebuie să fie evaluată în termenii ideilor pe care le propagă sau ai atitudinilor pe care intenționează să le provoace. Valoarea morală a artei în sensul propriu se cere măsurată altfel.

Dacă s-ar putea presupune că există o artă care nu are nimic de-a face cu morala, aceea ar fi arta nefigurativă a muzicii. Totuși, Sir Donald Tovey spune următoarele vorbind despre Beethoven:

---

[1] R. I. Collingwood, op. cit., p. 278.

« Beethoven este un artist complet. Dacă termenul este înțeles corect, el este unul dintre artiștii cei mai completi care au trăit vreodată . . . El era prin esență un om ce se considera responsabil . . . și, pentru a pune problema în termeni mai puțin distinși, muzica lui Beethoven este educativă. Nu este nimic neartistic în aceasta . . . simțul datoriei la Beethoven era acela de a predica; orice am putea găsi în comentariile despre persoana sa, în operele sale găsim și mai puțin decît în opera lui Shakespeare, o doctrină față de care ne-am putea revolta. În realitate muzica sa este o critică despre viață, scrisă cu o supremă măiestrie și respirînd încredere. Dificultatea și primejdia încercării de a demonstra acest lucru se nasc mai cu seamă din faptul că muzica nu se poate descrie decît tot în termeni de muzică » [1].

Este evident că Sir Donald Tovey nu folosea aici cuvîntul « educativ» în sensul general acceptat, acela de a promova anumite precepte sau credințe (așa cum se poate spune, de exemplu, că sînt educative imnurile bisericești), căci el adaugă: « muzica nu se poate descrie decît tot în termeni de muzică ». Ne apropiem mai mult de intenția sa dacă examinăm cuvintele prin care J.W.N. Sullivan încearcă să descrie exact aceeași calitate la Beethoven:

« S-ar putea rezuma poate moralitatea lui spunîndu-se că ea consistă în curajul neclintit de a rămîne fidel propriei sale experiențe . . . Acea notă de autenticitate pe care o descoperim în toată muzica sa înaltă nu este compatibilă decît cu cea mai deplină sinceritate din partea omului» [2].

Și aici este edificatoare teoria profesorului Collingwood. Arta în sensul propriu, spune el, rezultă atunci cînd un om ia cunoștință de o parte a cîmpului total de experiență senzo-

---

[1] *Beethoven*, de Donald Francis Tovey, Ed. Hubert J. Foss, publ. Oxford University Press 1944, p. 1—2.

[2] *Beethoven: His Spiritual Development*, de J. W. N. Sullivan, publ. Cape, London, 1927.

rial-emoțională care-i este accesibil, și o exprimă totodată cu succes, adică cu sinceritate, în limbajul adecvat ei. Dar se poate ca un astfel de om să se teamă de ceea ce recunoaște conștiința sa și de ideea căreia aceasta îi dă naștere în imaginație [1]; « în acest caz, acele sentimente nu mai sînt ignorate, ci renegate; eul conștient își declină responsabilitatea lor căutînd astfel să evite de a se lăsa dominat fără a-și da osteneala să le domine» [2]. Colingwood numește aceasta « conștiința coruptă», concept care deține un loc important în teoria sa; el o identifică cu acea renegare a experiențelor pe care psihologii o numesc înfrînare, Spinoza o numea « idei afective inadecvate » iar Plato « minciuna din suflet». Nu este vorba de o simulare aparținînd unei regiuni inferioare conștiinței (de vreme ce conștiința este și ea implicată) și nici regiunii conștiinței (de vreme ce un om nu-și poate literalmente spune lui însuși o minciună); ci este o fraudă a însuși actului conștient, actul prin care sentimentul este convertit în idee conștientă. Este o condiție împotriva căreia artiștii trebuie să ducă un război neîntrerupt, război pe care-l poartă cu mai mult sau mai puțin succes. Întrucît conștiința este însăși baza autocunoașterii, și întrucît ea furnizează singurele fapte pe a căror bază poate să construiască intelectul, « cînd conștiința este coruptă, însăși izvoarele adevărului sînt otrăvite. Intelectul nu poate construi nimic solid. Ideile morale sînt năluciri. Sistemele politice și economice sînt simple pînze de păianjen. Chiar bunul simț comun și chiar sănătatea trupească devin incerte».

Astfel, în încheierea cărții, profesorul Collingwood ne dă cheia pentru moralitatea artei în sensul propriu:

> « Artistul trebuie să profetizeze nu în sensul de a anunța lucruri ce vor veni, ci în sensul de a spune auditorilor săi, cu riscul de a-i supăra, secretele propriei lor inimi. Sarcina lui de artist este de a vorbi deschis, de a mărturisi. Dar ceea ce are de

---

[1] Sau, aș adăuga eu, el ar putea să se sperie chiar numai la gîndul efortului necesar pentru a identifica și a interpreta ceea ce îi revelează conștiința, și datorită lenei și disprețului pentru adevăr, să-i substituie altceva; oricum, el evadează din realitatea experienței sale.

[2] R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 224.

spus, nu sint, aşa cum vrea să ne convingă teoria individualistă a artei, propriile lui secrete. Ca purtător de cuvînt al comunităţii sale, secretele pe care trebuie să le expună sint secretele ei. Comunitatea are nevoie de artist pentru motivul că ea însăşi nu-şi cunoaşte în întregime propriul ei suflet; şi nereuşind să cunoască se înşeală singură asupra singurului subiect în legătură cu care ignoranţa echivalează cu moartea. Pentru relele ce decurg din această ignoranţă, poetul, ca profet, nu propune remediu, deoarece un remediu a şi dat. Remediul este însuşi poemul. Arta este doctoria comunităţii pentru cea mai gravă maladie a spiritului, corupţia conştiinţei» [1].

Toate acestea se apropie foarte mult de termenii în care Tovey şi Sullivan se referă la moralitatea muzicii lui Beethoven; şi pentru a echilibra aceste observaţii despre artişti cu reflecţiile făcute de artistul însuşi despre propria sa operă, nu este nevoie să căutăm mai departe de prefaţa lui Henry James din care am citat mai înainte. Vorbind despre subiectul unui roman, el se referă la «unica măsură a valorii unui subiect dat, adică întrebarea ce se pune şi care, dacă i se dă răspunsul corect, face de prisos pe toate celelalte — într-un cuvînt, este valabil, este adevărat, este sincer rezultatul unei impresii sau al unei percepţii directe de viaţă?» Şi adaugă:

«Nu există, cred, un adevăr mai fecund sau mai sugestiv în legătură cu aceasta, decît acela al perfectei dependenţe a sensului „moral" al unei opere de artă, de cantitatea de viaţă simţită implicată în producerea ei. Chestiunea revine astfel evident, la felul şi la gradul sensibilităţii primare a artistului, aceasta fiind solul din care răsare subiectul său. Calitatea şi capacitatea acestui sol, capacitatea lui de a „creşte" cu cuvenita prospeţime şi justeţe o viziune despre viaţă, reprezintă, puternic sau slab, moralitatea proiectată. Acest

[1] R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 336.

element nu este nimic altceva decit o altă denumire pentru legătura mai mult sau mai puțin strînsă ce leagă subiectul de o amprentă oarecare lăsată asupra inteligenței de o experiență sinceră».

Nu este nimic prea nou în toate acestea; pentru o mărturie finală ne putem adresa lui Shelley, care cu o sută de ani în în urmă scria:

« Știința etică dispune elementele create de poezie, expune proiecte și propune exemple de viață civică și particulară: nu lipsa unor doctrine admirabile face oamenii să se urască, să se disprețuiască, să se cenzureze, să se înșele și să se subjuge unii pe ceilalți.

Dar poezia acționează într-un fel diferit, mai divin. Ea trezește și lărgește mintea însăși, făcind-o receptaculul a o mie de combinații de gîndire nesesizate. . .Marele instrument al virtuții morale este imaginația; și poezia dirijează efectul acționînd asupra cauzei. Poezia lărgește circumferința imaginației. . . poezia potențează facultățile imaginației, care este organul staturii morale a omului, așa cum exercițiul fizic întărește un mădular. Rău va face așadar poetul dacă-și intruchipează propriile concepții despre bine sau rău, care de obicei sînt acelea ale locului și ale timpului său, în creațiile sale poetice, care nu aparțin de nici unul. Asumînd acest oficiu inferior de interpretare a efectului, oficiu de care în definitiv s-ar putea achita, dar numai imperfect, el renunță la gloria de a participa la cauză» [1].

Fără îndoială, filmele pot fi divertisment; pe parcursul ultimilor cincizeci de ani ele au furnizat material celei mai mari industrii de divertisment pe care a cunoscut-o lumea. Tot astfel ele pot fi și magie, de o forță extraordinară. Dar pot ele să fie și artă în sensul propriu? Răspunsul la această întrebare depinde de două considerente.

---

[1] *A Defence of Poetry*, 1821.

Divertismentul și arta ca magie, fiind forme de meșteșug, pot fi create de o echipă de colaboratori; pentru oricare din aceste categorii, schimbul de idei la o conferință de scenariu ca aceea descrisă intr-o primă parte a acestui volum, poate fi foarte fructuos. Dar arta in sensul propriu, prin însăși natura sa, nu poate să fie decit expresia experienței și a viziunii unui singur om, artistul creator. Primul considerent deci este de ordin pur practic, și anume dacă este posibil ca un creator individual să dispună de suficientă putere, autoritate și independență pentru a putea folosi complicatele și costisitoarele resurse ale mediului cinematografic și a-și exprima viziunea personală și experiența personală. Exemplul lui Charles Chaplin (in *The Gold Rush* — Goana după aur, *Modern Times* — Timpuri noi, *The Great Dictator* — Dictatorul, și *Monsieur Verdoux*), al lui Carl Dreyer *(Patimile Ioanei d'Arc)*, Eisenstein *(Crucișătorul Potiomkin, Aleksandr Nevski* și *Ivan cel Groaznic)*, Dovjenko *(Pămînt)*, Jean Vigo *(L'Atalante)*, Buñuel *(Vîrsta de aur* și *Viridiana)*, Flaherty *(Povestiri din Louisiana)*, Vittorio De Sica *(Hoți de biciclete* și *Umberto D.)*, Ingmar Bergman *(Al șaptelea sigiliu* și *Fragii sălbatici)* și altele dovedesc că aceste condiții se pot realiza.

Admițind însă că regizorii vor dispune de posibilitatea de a face filmele pe care le doresc, rezultatele muncii lor nu vor fi recunoscute totuși ca opere de artă, atita timp cît prisma prin care sint privite o constituie prezumția că mediul cinematografic este inapt pentru expresia artistică; și este cert că nu puțini sint aceia care, deși găsesc plăcere în filmul ca divertisment, refuză filmului locul pe care îl acordă în considerația lor literaturii, muzicii sau picturii. De aceea, a doua întrebare care se pune este de a ști dacă mediul cinematografic conține acele resurse și posibilități care să-l facă apt pentru creația de artă în sensul propriu; de această problemă ne vom ocupa in ultimul capitol.

12. FILMUL CA ARTĂ

Între povestire şi poem există o deosebire, şi anume aceea că povestirea este un catalog de fapte izolate, ce nu au altă legătură în afară de timp, de loc, de circumstanţă, de cauză şi de efect; poemul creează acţiuni în concordanţă cu formele neschimbătoare ale naturii umane, aşa cum există ele în gîndirea creatorului, care el însuşi este imaginea tuturor celorlalte gîndiri. Prima este parţială şi se aplică numai unei perioade de timp definite şi unei anumite combinaţii de evenimente irepetabile; celălalt este universal, şi poartă în sine, în germen, relaţiile cu toate motivele şi acţiunile ce pot avea loc în varietăţile posibile ale naturii umane. Timpul, care distruge frumuseţea şi utilitatea povestirii unor fapte particulare, dezgolite de poezia care ar trebui să le investească, măreşte pe aceea a poeziei, şi descoperă mereu noi şi minunate aplicaţii ale adevărului etern pe care ea îl conţine.

PERCY BYSSHE SHELLEY

Că am folosit în propoziţia « Arta filmului» cuvîntul artă în sensul de meşteşug sau măiestrie (ca atunci cînd vorbim de arta ceramicii sau de arta croitoriei) este perfect justificat, pe baza celor discutate înainte; căci este limpede că pentru realizarea unui film, oricît de anodin, trebuie să se folosească un grad considerabil de meşteşug, şi nu un singur meşteşug ci chiar mai multe. Ca meşteşug, filmul poate fi destinat simplei activităţi de distracţie şi de divertisment; el mai poate fi destinat să provoace emoţie şi reflecţie, care să fie purtate mai departe, pe o cale oarecare, în faptele de viaţă practică, exercitînd astfel o influenţă socială; sau poate fi folosit în scopul de a îndeplini ambele funcţii simultan.

Putem noi merge totuşi mai departe de acest punct, şi să spunem că filmul are şi atributele unui limbaj pe care să-l

poată utiliza, în circumstanţe favorabile, un singur individ, artistul creator, « omul solitar » al lui Yeats, pentru a-şi exprima o experienţă personală, pentru a deveni într-adevăr conştient de această experienţă exprimînd-o ca idee filmică, astfel încît ceva să ne fie comunicat, nouă, spectatorilor, ceva ce nu s-ar putea comunica pe nici o altă cale, astfel încît să putem spune despre el, aşa cum putem spune despre poezie, « că lucrul spus nu poate fi deosebit de modul în care este spus »? Dacă nu putem face acest lucru, atunci înseamnă că ne înşelăm cînd privim *Pămînt*, *La Notte* (Noaptea), *Rashomon* şi *Povestiri din Louisiana* ca opere de artă, şi întreaga critică de film ce se bazează pe presupunerea că filmele bune pot fi judecate pe baza aceloraşi temeni ca drama bună, ca muzica sau ca pictura, este pur şi simplu o absurditate pretenţioasă.

Nu există îndoială că multe persoane, inteligente şi sensibile de altfel, capabile să guste chiar anumite filme de divertisment, sînt totuşi destul de dispreţuitoare faţă de cinematograf ca mijloc de expresie, şi nu ar participa cu seriozitate la o discuţie despre film ca artă în sensul cel mai deplin. Acest lucru nu este surprinzător atîta timp cît industria filmului de divertisment tratează ea însăşi cu atîta dispreţ propriul ei mijloc de expresie şi nu numai că emite cantităţi vaste de fleacuri efemere, dar le prezintă, bune şi proaste la un loc, în proiecţie continuă şi în succesiune mecanică, astfel încît spectatorii pot intra şi ieşi în orice moment, sistem inadmisibil în teatru sau în sălile de concert. Acest exemplu confirmă pe sceptici într-o atitudine ce-şi are rădăcinile în lipsa unei înţelegeri a naturii mijlocului cinematografic de expresie. Aceştia privesc filmul ca fiind esenţialmente fotografic, capabil numai să înregistreze lucruri preexistente în afara lui; consideră că natura lui este pur mecanică, şi dispreţuiesc filmul, considerîndu-l teatru conservat. Ei admit că montajul creează posibilitatea să se jongleze cu diferitele fragmente de material înregistrat plasîndu-le în anumite relaţii, dar vor argumenta că posibilităţile creatoare ale unei simple asamblări sînt totuşi extrem de limitate. Filmul nu oferă unui artist (vor adăuga ei) posibilitatea de a crea din nimic o operă pură de imaginaţie, aşa cum a făcut Cézanne cînd a stat pentru prima dată în faţa

pînzei goale, sau Michelangelo în fața blocului inform de marmură sau Shakespeare în fața foii de hîrtie. Dar ce anume se înțelege aici prin « operă pură a imaginației »? Creează oare într-adevăr artistul din gol, creează el din nimic?

În anul 1927 a apărut o carte scrisă de savantul american John Livingston Lowes, intitulată *The Road to Xanadu; a Study in the Ways of the Imagination* [1]. (Drumul spre Xanadu. Un studiu asupra căilor imaginației). Cartea cercetează sursele care au dus la crearea a două din cele mai cunoscute poeme ale lui *Coleridge*, *The Rime of the Ancient Mariner* și *Kubla Khan*, primul compus în stare normală, al doilea conceput în stare inconștientă, în timp ce scriitorul se afla sub influența opiumului. Ca studiu al surselor, putem spune că volumul este pur și simplu una din cele mai fascinante povestiri detective; dar interesul autorului nu se îndreaptă atît spre sursele însești cît spre lumina pe care ele o aruncă asupra activității imaginației creatoare.

Coleridge era un cititor vorace și în lecturile sale căuta neîncetat ilustrații, imagini și fraze care să-i sugereze idei pentru poemele sale. Avea obiceiul să-și noteze orice fragment care îi excita imaginația, și dacă o carte cuprindea referiri la alte cărți, el și le procura de obicei și pe acelea. Printr-o întîmplare fericită, unul din carnetele de însemnări ale lui Coleridge a fost păstrat la British Museum sub forma unui « mic volum manuscris de nouăzeci de file . . . parte în creion, parte în cerneală și totul într-o dezordine mult admirată». Ajutat de acest carnet de însemnări, Livingston Lowes a avut posibilitatea să identifice și să recitească multe din cărțile pe care Coleridge trebuie să le fi citit între anii 1795 și 1798, « anii care premerg și includ magnifica înflorire a geniului lui Coleridge pe care se sprijină renumele său de poet », și rezultatele sînt de un interes într-adevăr extraordinar.

Nu dispunem aici de spațiul necesar pentru a prezenta cel puțin un rezumat al lungului și elaboratului raționament al lui Livingston Lowes, continuat de-a lungul a patru sute treizeci și patru de pagini de text și a unui volum de note

---

[1] Houghton Mifflin Co, New-York, 1927; și Constable, London.

aproape la fel de impunător. Va trebui să ne mulţumim cu rezumatul unui singur fragment. În poemul lui Coleridge, bătrînul marinar descrie cum a intrat în acalmie corabia cu mările tropicale, «la fel de leneş ca o corabie pictată pe un ocean pictat», tovarăşii săi muriseră de sete, el rămînînd singurul supravieţuitor:

În drumu-i luna s-a înălţat
Şi loc n-are să se ascundă
Pe cer aluneca încet,
Cu o stea alături, blîndă —

Cu razele-i învăluia genunea arzătoare
O promoroacă aşternînd ca de april, înşelătoare;
Corabia peste ape umbra uriaşă îşi aruncă,
Şi unde cade umbra, apa arde ca vrăjită,
Cu un roşu crud şi neclintit.

Priveam peste hotarul tras de umbră
Cum unduiau şerpii de mare
Dire lăsînd de-un alb strălucitor,
Şi cînd se-ncordau, lumina de nălucă
Stropea în fulgi de argint.

Dar mai aproape, în umbră, le priveam
Bogatele podoabe:
Albastru, verde crud şi negru catifea
Se încolăceau şi înotau; şi fiecare dîră arunca
Un fulger auriu de foc.

Aceste frumoase versuri sînt îndeajuns de simple şi de clare. Avem de-a face, cert, cu imaginaţia creatoare în acţiune. Dar a modelat Coleridge versurile în întregime din vid, le-a conceput şi le-a dat fiinţă în întregime în creierul său? Privind numai ultimele două strofe şi condensîndu-le aproape pînă la stadiul brut, iată mai jos o colecţie de pasaje pe care Coleridge le-a citit cu siguranţă în perioada cînd scria poemul, cîteva dintre ele notîndu-le efectiv în carnetul de însemnări:

(a) Nu numai Silajul unei Corăbii produce această Lumină, dar şi peştii lasă în urma lor cînd înoată o *Dîră luminoasă*. . . Am văzut uneori *jucîndu-se în Mare*, o mare mulţime de Peşti, care făceau în Apă

un *fel de Foc artificial*, foarte plăcut de privit. (Extras dintr-o scrisoare scrisă de părintele Bourzes despre « Aparițiile Luminoase în Sillajele Corăbiilor pe Mare », luată din *Letters of the Missionary Jesuits* (Scrisorile misionarilor iezuiți), și citată în *Philosophical Transactions of the Royal Society* [Ediție prescurtată], Vol. V, pag. 213).

(b) *În timpul unei acalmii*, în dimineața de 2, unele părți ale mării păreau să fie *acoperite cu un fel de materie vîscoasă*; și cîteva mici animale de mare *înotau împrejur*. Cele mai vioaie dintre ele erau din specia gelatinoasă, aproape globulară; și altă specie, mai mică, *care aveau un aspect alb sau strălucitor* . . . Uneori . . . căpătau diferite tonuri de *albastru* . . .care deseori se amestecau cu un rubiniu, sau o *roșeață* opalină; și străluceau cu destulă putere cît să lumineze vasul și apa . . . Dar la lumina felinarului culoarea era, mai ales, de un *verde* frumos, pal, tivit cu un *luciu oțeliu* . . .și pe întuneric, semăna puțin cu lucirea unui *foc strălucitor* . . .S-a dovedit că era . . . probabil, un animal care nu e străin de producerea unui fel de lucire, *din aceea observată deseori în timpul* nopții în jurul corăbiilor aflate în larg. (Căpitanul James Cook, *Voyage to the Pacific Ocean*, II, 257).

(c)Ce ființă de mare frumusețe este acest pește din fața mea, care alunecă încolo și încoace, desenînd figuri în apele liniștite și limpezi, împreună cu însoțitorii și tovarășii lui orientali. Tot peștele este de un auriu pal (sau alamă *brumată)* . . . solzii sînt . . . pudrați cu puncte *roșii* roșcate, argintii *albastre* și *verzi* (în timp ce la branhii are) o mică plasă . . . încercuită cu argintiu, și *negru catifelat*,(Bartram, descriind « plătica galbenă sau bibanul-soare », în *Travels*, pp. 153—4).

(d) . . .O dată pe cînd el (Hawkins) servea în Marina Reginei, în anul Domnului 1590, a stat

multe luni în Azore, Marea fiind acolo plină de multe feluri de meduze şi forme de *Serpi* şi Năpîrci, *Verzi*, Galbeni, *Negri*, *Albi*, şi unii în parte colorați, dintre ei mulți erau vii, fiind lungi de un yard şi jumătate sau de doi yarzi * şi abia putea să scoată o Găleată de Apă care să nu fie plină de ei. (*Purchas his Pilgrimage*, 1617 folio, citînd din *Observations of Sir Richard Hawkins, Knight, in his Voyage into the South Sea*, Observațiile lui Sir Richard Hawkins, cavaler, în Călătoriile sale în Marea de Sud).

(e) În Mare am văzut . . . Mulțime de şerpi de apă de mai multe feluri şi mărimi. Astăzi am văzut doi Şerpi de Apă. Şarpele s-a îndepărtat înotînd . . . foarte repede, ținînd Capul deasupra Apei. (Captain William Dampier. *New Voyage round the World*), Căpitanul William Dampier. O nouă călătorie în jurul lumii.

(f) În timp ce navigam am văzut Mulțimi de Grampusses în fiecare zi; ca şi Şerpii de Apă de diferite culori. — Am văzut tot aşa şi o Mulțime de Peşti... şi Şerpi de Apă de diferite culori. *The History of the Bucaniers of America*, II, 1 ff. — Istoria piraților americani.

(g) (Delfinul) jucîndu-se în mare *(in mari ludens)*, se mişcă încolăcit în cercuri şi *spirale* (in varios se vertat *gyros et spiras)*, parte din el fiind ascunsă de valuri, parte din el *înălțîndu-se (exserta)* deasupra feței apei.

În zilele calme, cînd marea zace neîncrețită de vînturi, şarpele de mare iese la suprafață neapărat, *arcuit în tot felul de spirale (in varia spiras sinuatus)*, din care unele ies afară din apă, în timp ce restul este ascuns sub ea. (Leemius, *De Lapponibus Finmarchiae*, *Copenhagen*, 1767, pp. 307, 332).

* Circa 1,25—1,75 m.

(h) Dar iată, sub pupa-naltă a corăbiei,
Se vede acum o ceată jucăuşă de delfini,
Străfulgerînd din solzii lucii — raze sclipitoare,
Se pare că întreg oceanul s-a aprins:
În cercuri şerpuite se zbenguie pe valuri,
zvîrlindu-se în sus acum, acum alunecînd fulgerător în jos,
Şi printre valuri *dîra* lor mai dăinuie o vreme,
Arzînd în brazde argintii în lungul cîmpului de apă . . .
Acum spre nord o ceată de ţestoase îşi cercetează calea,
Pornită de pe coasta arzătoare africană;
În cercuri şerpuite se zbenguie pe valuri,
Săltînd în sus acum, acum alunecînd sub valuri:
Şi valul le păstrează o vreme urma-nspumată
Ce *arde* pe întinsul mării în dîre *argintii*.
(Falconer, *The Shipwreck*, [Naufragiul] Canto II, 11.63–70, 213–18.).

Comparînd cuvintele pe care Livingston Lowes le-a subliniat în aceste pasaje, atît între ele cît şi cu ultimele două versuri citate din Coleridge, este cu neputinţă să nu sesizăm legăturile; iar o privire asupra ultimelor patru versuri din fiecare dintre strofele lui Falconer sugerează chiar o sursă posibilă pentru forma dată de Coleridge versului, cu repetiţiile ei echilibrate. Este limpede ce s-a petrecut; fragmentele de imagini care l-au frapat pe Coleridge la lectură, şi care au fost reţinute de memoria sa excepţional de tenace, s-au scufundat în « adîncimile gîndirii inconştiente, de unde s-au ridicat la suprafaţă într-un întreg nou, care nu avusese o existenţă anterioară. Sau, în termenii lui Livingston Lowes:

« Iată deci, în sfîrşit, materialele brute. Ceea ce a rezultat sînt toate la un loc şi nici unul în parte, este o creaţie nouă. Peştii pe care Părintele Bourzes i-a văzut în mările tropicale şi Bartram într-un mic lac din Florida, protozoarele luminoase, albastre şi verzi pe care căpitanul Cook le-a observat în Pacific, precum şi creaturile multicolore asemenea unor panglici de care s-a minunat Sir Richard Hawkins dincolo de Azore, şerpii de apă ai lui Dampier din Mările Sudului, şerpii marini din Nord ai lui Leemius, încolăcindu-se şi încordîndu-se, delfinii şi jucăuşii purcei de mare ai lui Falconer — toţi sau numai unii dintre ei — s-au strîns într-un

salt ca pulberea risipită la sunetul trimbiței de apoi, spre a fi contopiți, prin străfulgerarea unei viziuni a imaginației, în niște creaturi elfinice dintr-un străvechi abis ce nu a existat niciodată dar care mereu va exista. Spiritul modelator al imaginației trebuie să aibă materiale pe care să lucreze, și de data aceasta rezervorul din care s-a alimentat a fost o amintire infuzată intr-o tradiție a călătoriilor» [1].

Că elementele separate nu au fost combinate in mod conștient, acest lucru ni se explică foarte clar. Livingston Lowes aplică aceeași analiză poemului *Kubla Khan*, pe care Coleridge l-a visat sub influența opiumului, notîndu-și din memorie fragmentele care au persistat la deșteptare.

Rezultatele sint și mai surprinzătoare. Lowes amintește și o experiență proprie, cînd a încercat să regăsească o observație izbitoare pe care își amintea că o citise în *The Autocrat of the Breakfast Table* (Autocratul la masa de dimineață), în urmă cu treizeci de ani. El a descoperit-o la locul știut în volum dar a fost decepționat să constate că textul regăsit era mai scurt decît acela pe care și-l amintea; întorcînd însă paginile, el a descoperit că partea care lipsea din ceea ce se așteptase să găsească se afla în altă parte; în mod evident, cele două jumătăți se contopiseră în inconștientul său și îi apăruseră în memorie ca un singur tot. Afirmînd că este vorba de o experiență obișnuită, autorul continuă:

« Or, a compara lucrurile mici cu lucruri mari este un proces care se continuă, s-ar părea, cu o intensitate deosebită în mintea poetului, iar în cazul lui Coleridge, se pare că el continua în mod neintrerupt. Fracțiuni vii din ceea ce citea cădeau una după alta în acel puț adînc. Și acolo, sub nivelul proceselor mentale conștiente, își înfăptuiau reacțiile obscure și puternice. La suprafață, pe curentul conștiinței (singurul de care ținem seama de obicei) ele plutiseră separate și distanțate; aici, în adînc, ele trăiau o viață de o stranie intimitate și simultaneitate. Vorbesc în parabole, știu, căci după cît se pare nu există altă cale. Dar faptul în sine, oricum ar fi exprimat în cuvinte, este, cred, în esența sa, adevărat. Fapte

---

[1] *The Road to Xanadu*. p. 53.

care s-au scufundat pe rînd din amintirea conştientă se strîng laolaltă sub nivelul suprafeţei, datorită afinităţilor aproape chimice ce leagă elementele comune, aşa cum elementele mele banale din *The Autocrat* au plutit alături şi apoi au fuzionat. Şi acolo, în subconştientul poetului... în întuneric se mişcau fantasmele peştilor şi animalculelor şi liniile întortochiate ale călătoriilor sale făcute prin procură, întinzînd tentacule de asociaţii şi împletindu-le inextricabil. Peştii jucăuşi ai abatelui Bourzes „făceau în Apă un fel de Foc artificial"; protozoarele Căpitanului Cook „în întuneric... aveau un slab aspect de foc strălucitor". Şi în jurul elementului comun al focului, direle peştilor şi animalelor convergeau toate la fel, şi se contopeau într-un *tertium quid* înzestrat cu ambele calităţi» [1].

Argumentarea lui Livingston Lowes presupune că acesta este procesul de lucru al oricărui artist creator. Opera lui Coleridge se pretează la analiză într-un grad probabil unic, datorită faptului că autorul a lăsat despre lecturile sale indicaţii care permit identificarea cărţilor din care a extras materialul său brut. În cazul altor artişti ar fi mai dificil şi chiar imposibil să se retraseze sursele din care s-au născut creaţiile lor, dar nu încape îndoială că şi în cazul lor « spiritul modelator al imaginaţiei trebuie să aibă materialele pe care să lucreze». Într-un memorabil pasaj din *Craft of Fiction* (Meşteşugul Ficţiunii), Percy Lubbock spune, vorbind despre spiritul creator al lui Tolstoi ca romancier: « ...(spiritul său creator) examinează întinderea liberă şi informă a lumii vieţii». El continuă:

« Şi Tolstoi, ajutat de vreun secret pe care singur îl cunoaşte şi care este geniul său, nu ezită nici o clipă. Mîna lui se scufundă în decor, ridică din el fragmente mari, din dreapta şi din stînga, mase zdrenţuite de viaţă rupte din aşezarea lor; creatorul selecţionează. Şi cu aceste trofee se aşterne la lucru cu întreaga forţă a imaginaţiei sale; el le descoperă semnificaţiile, desprinde şi aruncă ce este întîmplător şi inutil; le recompune în condiţii necunoscute în viaţă, condiţii în care

[1] *The Road to Xanadu*, p. 58.

unui lucru îi este îngăduit să crească după o lege proprie, exprimîndu-se nestingherit; creatorul eliberează şi completează. Şi apoi, asupra acestei vieţi noi — atît de asemănătoare celei vechi şi totuşi atît de diferită, *mai* asemănătoare încă celei vechi, s-ar putea spune, decît a avut posibilitatea să fie cea veche — asupra întregii acestei vieţi care este acum cu mai multă intensitate vie decît fusese înainte, Tolstoi îşi exercită meşteşugul artei sale; el o distribuie într-un singur şi cuprinzător desen, o ordonează şi o organizează . . .

În locul unei scene continue şi fără sfîrşit, în care ochiul este atras într-o mie de direcţii simultan, fără ca nimic să-l reţină într-un centru fix, peisajul ce se deschide în faţa criticului este întreg şi unic; el a parcurs o imaginaţie, a împărtăşit irelevanţa ei şi este dens de propriul său înţeles» [1].

Iar dacă de la Tolstoi ne întoarcem către un artist de un gen foarte diferit şi practicînd o modalitate de expresie cu totul diferită, Henry Moore, sculptor abstracţionist, aflăm:

« Sculptînd, eu nu mă inspir direct din memorie sau din observarea unui obiect particular, ci folosesc mai curînd ceea ce primesc din fondul meu general de cunoaştere a formelor naturale». Şi mai departe:

« Observarea naturii face parte din viaţa artistului, ea îi lărgeşte cunoaşterea despre formă, îi păstrează spiritul proaspăt, îl ajută să evite formulele, îi alimentează inspiraţia» .[2]

Artistul îşi alimentează imaginaţia prin observarea vieţii (în primul rînd, bineînţeles, în termenii modalităţii mijlocului de expresie ales, sculptorul fiind sensibil îndeosebi la formele solide, pictorul la forme şi la culori); fragmentele de observare trec în inconştient, unde au libertatea să constituie între ele alte relaţii, de o desăvîrşire şi o complexitate pe care creierul conştient singur nu o poate realiza; în momentul de inspiraţie, artistul devine conştient de existenţa unui astfel de desen de relaţii, pe care va trebui să-l prelucreze pentru a-l exterioriza într-o operă de artă care să-l facă vizibil şi pentru alţii. Această descriere, elementară poate,

---

[1] Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Cape, London, p. 18—19.

[2] *Henry Moore: With an Introduction by Herbet Read*, Lund, Humphries, London, 1944.

a unui proces psihologic foarte complex şi incă necunoscut pină la capăt, pare să fie destul de apropiată de adevăr pentru a servi scopului nostru.

Limbajul poeţilor, observa Shelley, « este fundamental metaforic; adică el înregistrează relaţiile percepute şi perpetuează perceperea lor» [1]. Oare nu tocmai aceasta îi este permis cineastului să facă în sfera modalităţii sale de expresie, prin mijlocirea montajului? « Pentru regizorul de film, spune Pudovkin, fiecare cadru al filmului terminat este subordonat aceluiaşi scop ca şi cuvîntul pentru poet. . .Montajul este forţa creatoare fundamentală, prin a cărei putere fotografiile neînsufleţite (cadrele separate) sînt construite în formă vie, cinematografică. . . montajul este forţa creatoare a realităţii filmice şi. . .natura furnizează doar materialul brut cu care el lucrează. Tocmai aceasta este relaţia dintre realitate şi film».[2]

Iar Eisenstein scrie, zece ani mai tîrziu: « Faptul fundamental era adevărat, şi rămine adevărat şi astăzi, că juxtapunerea a două cadre separate prin îmbinare, se aseamănă nu atît cu suma simplă a unui cadru plus un alt cadru — cît mai curînd cu o *creaţie.* El seamănă cu o creaţie — mai curînd decît cu o sumă a părţilor lui — prin faptul că în fiecare juxtapunere de acest fel, *rezultatul este calitativ* diferit de fiecare element în parte» [3].

S-ar putea susţine că analogia propusă aici nu este decît superficială, şi că nu poate fi o înrudire fundamentală între operaţiile obscure şi complexe ale inconştientului şi acţiunea conştientă şi fizică de a îmbina o bandă de film cu alta. Dar scrierea cuvintelor pe hîrtie sau aplicarea vopselei pe pînză sînt tot procese fizice, înfăptuite conştient. Ceea ce trebuie să urmărim sînt operaţiunile mentale, care preced creaţiei conştiente; şi montajul, după cum am văzut, este în mod virtual conceput în mintea scenaristului înainte de a se fi turnat un singur metru de film.

În mod fundamental el este o tratare a realităţii, o atitudine faţă de ea. În momentul concepţiei, reprezentîndu-şi

---

[1] *A defence of Poetry.*
[2] *Film Technique*, pp. XIV–XVI
[3] *The Film Sense*, p. 18

în față ecranul larg, scenariștii repetă exact situația unui Cézanne așezat în fața pînzei goale; și cînd privește cu ochii minții defilînd o succesiune de imagini vizuale, este la fel captat de imaginație și tot atît de apt să profite de ea, ca orice artist creator. Dacă acest proces nu este mai evident, se datorează numai vastei și complicatei mașinării a producției prin care trebuie să treacă ideile originale spre a-și găsi drumul pînă la copia de proiecție finală.

Toate acestea nu au nimic surprinzător și nici original. Între mecanismul minții artistului și mecanismul minții celorlalți nu există în definitiv o diferență de gen, ci numai una de grad. Noi luăm cunoștință de lumea înconjurătoare nu numai prin impresiile pe care le primim prin simțuri, dar și percepînd relațiile care există între ele. Cu toții sîntem guvernați de instinctul de a discerne și a stabili astfel de relații. Percy Lubbock observă, în volumul citat, că fiecare din noi își creează o imagine proprie despre un roman citit, acordînd o importanță particulară anumitor pasaje și trecînd cu vederea altele; el continuă apoi:

« O astfel de creație practicăm în fiecare zi; combinăm neîncetat mărturiile fragmentare despre oamenii din jurul nostru și conturăm imaginile lor în gînd. Și astfel ne întocmim lumea; parțial, imperfect, foarte mult la întîmplare, dar totuși neîncetat, fiecare își prelucrează propria sa experiență ca un artist. Și talentul său, mare sau mic, de a completa și de a preciza experiențele de viață pentru ca totul să i se prezinte în minte clar și să primească lumina din toate unghiurile — acesta talent nu lîncezește niciodată, el este exercitat în fiecare oră din zi» [1].

Singura deosebire între un individ și altul constă în complexitatea relațiilor pe care sînt capabili să le perceapă. Mintea unui om necivilizat, de exemplu, nu poate aprecia decît relațiile cele mai simple. Călătorul francez Gontran de Poncins povestește următoarea întîmplare despre eschimoșii în mijlocul cărora a trăit:

« Îmi amintesc că într-o zi un eschimos a venit la post avînd pe față o expresie îngrijorată. Gibson și eu am stat în

---

[1] *The Craft of Fiction*, p. 7

fața lui așteptînd să vorbească. Cum nu spunea nici un cuvînt, Gibson l-a întrebat după un timp despre ce era vorba. Stînd în picioare în mijlocul încăperii, eschimosul a înălțat vag ochii spre tavan, a arătat cu degetul la piept, și a spus, « *Hamane* » (Aici). Acolo era durerea, am presupus noi. El a rămas în picioare, și era limpede că avea mai multe de spus, căci a agitat o mînă și a lăsat-o apoi să cadă. A deschis gura, a ridicat încă o dată mina, și din nou mina i-a căzut. În sfîrșit, a început să vorbească, a pierdut șirul gîndurilor, și s-a rătăcit într-un labirint mental. Oamenii ca noi au un oarecare control asupra gîndurilor: acest om primitiv nu avea nici unul. El a început de la mijloc, rostind direct cuvîntul pe care îl credea cel mai important. Apoi s-a întors la începutul unei fraze și a început din nou. Mi-am amintit ce-mi spusese un misionar despre eschimos: „El gîndește; apoi încetează de a gîndi; apoi gîndește din nou. Dar nu poate urmări un șir de gînduri de la început pînă la sfîrșit". Într-adevăr, de la acest eschimos, venea un cuvînt și apoi nimic. Imagini bruște îi plutesc prin minte dar atît de multe încît nu e capabil să pună ordine în acest haos. Cuvinte fără șir i se revărsau de pe buze ca și cînd s-ar fi temut că dacă nu apucă să le pronunțe pe toate deodată, ele îl vor părăsi și nu se vor mai întoarce niciodată. Apoi, din nou tăcere » [1].

Civilizația și cultura se dezvoltă o dată cu creșterea capacității omului de a sili haosul aparent al universului să intre în ordine. Într-o mare măsură, bineînțeles, el își exercită puterea în mod conștient și deliberat, concentrîndu-și atenția asupra aspectelor obiective ale experienței comune tuturor și extrăgînd acele deducții care formează baza științei și a filozofiei. Artistul, pe de altă parte, nu urmărește numai deducțiile pe care le poate extrage din experiență, raționamentul conștient, ci și reacția sa la experiență, ca ființă umană completă.

Dar ce legătură au toate acestea cu filmul? O legătură foarte strînsă dacă atunci cînd vorbim despre arta filmului, avem în vedere un sens oarecare și nu ne înșelăm numai cu

---

[1] *Kabloona*, Cape, London 1941, p. 169.

fraze răsunătoare. În primul rînd, se răspunde argumentului că filmul nu poate să fie artă pe temeiul că singurul lucru ce se poate face în film este să se aranjeze într-o anumită ordine fragmente de imagini mobile şi fragmente de sunet, şi creîndu-se astfel anumite relaţii; căci tocmai în acest element al ordonării şi al aranjării elementelor luate din viaţă consistă creaţia în orice artă. Singura întrebare care rămîne este — cît de diverse şi cît de complexe sînt relaţiile ce pot fi reprezentate? Cît de departe merge capacitatea acestui mijloc de expresie de a reprezenta cele mai subtile percepţii ale unui mare artist creator? Un copil căruia i s-ar cere să coasă nişte petece de stofă de culori vii pe o bucată de iută, le va aşeza într-un aranjament ce i se va părea frumos, şi rezultatul este tot o formă de autoexprimare, dar una limitată. Elementele cu care lucrează un compozitor nu sînt atît de simple, dar sînt totuşi îndeajuns de simple: în orice moment dat el îşi dirijează sunetele numai în termeni de înălţime, armonie (armonia unei singure corzi), tărie şi durată; dar variind neîncetat aceste elemente de la o clipă la alta, el poate crea desene din cele mai complexe şi satisfăcătoare, complexe, în sensul că sînt încărcate cu semnificaţie.

Cazul filmului nu se deosebeşte de acela al muzicii. Unitatea vizuală a filmului, cadrul separat, permite înăuntrul său o anumită alegere a punctului de vedere, a iluminării şi a duratei, după cum am văzut, dar, luat izolat, posibilităţile lui expresive sînt foarte limitate. În ce priveşte o serie de cadre ce se urmează unul pe altul într-o succesiune, lucrurile se prezintă altfel; regizorii sovietici au semnalat în filmele lor mute efectele complexe ce se pot obţine prin trecerea de la un cadru la altul, şi registrul a fost extins de atunci prin apariţia sunetului, care a adus cu sine nu numai posibilităţi proprii nelimitate, dar a făcut posibile şi noi relaţii, calculate precis, între imaginile vizuale pe de o parte şi sunet pe de alta.

Nu se poate concepe că ar exista un lucru pe care ochiul îl poate surprinde şi urechea auzi, în viaţa reală sau în imaginaţie şi care să nu poată fi redat prin mijloacele filmului. De la pol la ecuator, de la Grand Canyon pînă la cea mai minus-

culă fisură dintr-o piesă de oţel, de la zborul fulgerător al glontelui pînă la creşterea înceată a unei flori, de la lumina unui gînd pe o faţă aproape neclintită pînă la convulsiile frenetice ale unui dement, nu există un punct în spaţiu, un grad de mărime sau de viteză a mişcării, în limitele puterii de înţelegere a omului, care să nu fie şi în limitele razei de acţiune a filmului. Şi nu numai atît; de o libertate similară dispune şi în tratarea materialului. El îl poate trata naturalist şi obiectiv pe de o parte, sau cu totul subiectiv pe de altă parte, la ambele extreme, cu un realism imposibil de realizat în orice alt mijloc de expresie; sau îşi poate stabili punctul de vedere oriunde între aceste două extreme. S-ar putea presupune, date fiind dezastruoasele experienţe făcute în trecut cu îngeri supraimpresionaţi cu aripi şi cu aureole, cu « baloanele de vis » şi alte artificii de acest fel, că există cel puţin o categorie a experienţei care scapă sferei filmului, şi anume visul şi viziunile; dar Jean Vigo şi alţii au demonstrat în mod convingător că, concentrîndu-şi atenţia, din nou, asupra montajului, asupra relaţiei unor cadre în succesiune, şi înlocuind logica obişnuită a vieţii de fiecare zi cu asociaţiile libere ale stării de vis, această stare se poate reprezenta cu o deconcertantă vivacitate.

Filmul în culori şi televiziunea au deschis noi posibilităţi ce urmează abia să fie explorate; filmul tridimensional este şi el la îndemîna noastră. Aceste perfecţionări vor îmbogăţi filmul cu resurse noi, deşi pare puţin probabil că ele vor conduce la vreo inovare fundamentală a tehnicii. Adăugarea culorii, de exemplu, nu poate fi comparată ca importanţă cu apariţia sunetului. În mare parte interesul televiziunii constă în posibilitatea pe care ne-o oferă de a vedea evenimentele pe parcursul producerii lor; dar evenimentele pe parcursul producerii sînt prin natura lor imprevizibile şi incontrolabile — în aceasta constă fascinaţia lor; cu cît se vor strădui mai mult, deci, producătorii de televiziune să-şi utilizeze în mod creator mijlocul de expresie, cu atît este mai probabil că ei vor folosi şi filmul de cinematograf şi tehnica filmului, deoarece în opera creatoare este esenţial să deţinem controlul

asupra materialului brut din viață, și acest lucru se realizează în mare măsură prin înregistrarea pe peliculă. În ce privește filmul tridimensional, mulți și-au exprimat temerea că el va duce la dispariția libertății de care dispunem în prezent la montaj, motivînd că iluzia de realitate va fi atît de vie încît schimbările rapide și continue ale punctului de vedere vor deveni foarte supărătoare. În ce mă privește, eu nu încerc astfel de temeri. Cred, dimpotrivă, că adăugînd mișcării o dimensiune nouă, filmul va permite creatorului să realizeze desene ale mișcării și mai bogate și mai interesante decît se pot obține în prezent.

În ce măsură sînt utilizate astăzi toate aceste resurse? Că filmul poate să nareze o istorie într-un mod care să adoarmă neîncrederea și să mențină suspensul, este pe deplin evident. Dar interesul pentru anecdotă, pe care E.M. Forster o numește « cel mai inferior și cel mai simplu organism literar» [1], este un interes foarte elementar: de a afla « ce se va întîmpla apoi»; cînd am aflat, interesul moare imediat. Marea majoritate a filmelor, multe dintre ele deasupra mediei, nu urmăresc nimic mai mult decît să spună o poveste, și astfel se explică de ce nu ne interesează să le vedem și a doua oară.

Pe măsură însă ce povestea devine mai complexă, întrebarea « ce?» începe să cedeze locul întrebării «de ce?». Simplei succesiuni de evenimente i se adaugă relațiile de cauză și efect; evenimentele își proiectează umbrele înaintea lor; ceea ce ni se arată că se întîmplă într-un loc este rezultatul direct al altui lucru ce s-a întîmplat în altă parte; un plan abia dezvăluit la început îl vedem definindu-se către sfîrșit, cu tot mai multă claritate; pe scurt, intriga (dacă ni se îngăduie să folosim un clișeu bine cunoscut într-un sens întrucîtva nou) capătă densitate. Întrebarea « de ce?» începe să se îndrepte nu numai către ceea ce se întîmplă, dar și către cei care acționează și suportă, adică participanții la acțiune. Pentru ce el sau ea fac acest lucru sau reacționează astfel? Considerațiile cu privire la motiv și la reacție sînt legate inevitabil

---

[1] *Aspects of the Novel*, p. 43.

de personaj, şi pe măsură ce punem mai multe întrebări povestirii, forţăm personajele să se reveleze mai clar şi mai veridic, transformîndu-se astfel din marionete în fiinţe care gîndesc, simt şi trăiesc. Le solicităm să se exprime mai deplin, şi făcînd acest lucru, dezvoltăm complexitatea desenului relaţiilor lor şi totodată folosim mai larg resursele mijlocului nostru expresiv, înaintînd tot mai mult către limitele lui.

Apogeul atins de arta ficţiunii din punct de vedere al complexităţii, bogăţiei şi importanţei, este reprezentat de piesele lui Shakespeare, şi îndeosebi de marile lui tragedii. Referindu-ne deci la reperul cel mai înalt de care dispunem, să înfruntăm, fără şovăire, şi fără compromis, această întrebare: în măsura în care îi putem analiza posibilităţile, este mijlocul cinematografic capabil să se dezvolte pînă la nivelul shakespearian? În cugetul meu sînt convins că filmul este capabil de o atare dezvoltare. După cum am văzut înainte, în utilizarea formală a mişcării mai ales, rezidă resurse poetice care pînă în prezent abia au fost atinse. Sînt perfect conştient de cutezanţa afirmaţiei mele, dar o fac în deplină cunoştinţă de cauză şi în tovărăşie bună. «Acum, după ce am terminat *Dezertorul*, scria Pudovkin în 1933, am certitudinea că filmul sonor este în mod potenţial arta viitorului. . .el este o sinteză din toate elementele şi din fiecare dintre ele — cel vizual, oral şi filozofic; şi noi avem prilejul de a transpune lumea, cu liniile şi umbrele ei, în forma nouă de artă care s-a născut şi care va întrece artele mai vechi, întrucît reprezintă acel mijloc suprem care ne îngăduie să exprimăm prezentul şi totodată viitorul »[1].

La acestea voi adăuga cuvintele lui Eisenstein: « Perspectivele şi posibilităţile filmului sînt nelimitate şi sînt ferm convins că abia am atins aceste posibilităţi »[2].

Dezvoltarea cea mai semnificativă în ultimii cincisprezece ani a fost nu vreo inovaţie tehnică comparabilă celor făcute de Griffith şi Eisenstein, ci apariţia unor regizori ca Vigo, Buñuel, De Sica, Bergman, Ray, Antonioni, care au recunos-

[1] *Film Technique*, (1933, edn), p. 173.
[2] *The Film Sense*, p. 8.

cut valabilitatea posibilităţilor tehnice ale cinematografului şi le-au pus în serviciul unei expresii personale de o calitate pe care nu o realizase nici unul din predecesorii lor. În mîinile lor, şi în mîinile altora asemenea lor, stă viitorul cinematografului; realizările lor ne încurajează să sperăm că acest viitor va întrece în strălucire trecutul.

GLOSAR

ABSOLUT (film) (s.) — Film cu forme vizuale în mişcare, fără semnificaţie reprezentativă.

ABSTRACT (film) (s.) — Film în care relaţia dintre cadre este în întregime formală, şi nu reprezentativă; film absolut (vezi).

ACETAT (s.) — Prescurtare pentru *Amil Acetat;* pentru soluţie de lipit; (adj.) din acetat de celuloză (vezi).

ACETAT DE CELULOZĂ (s.) — Material plastic flexibil şi transparent, folosit din 1950 pentru fabricarea peliculei cinematografice, şi folosit totdeauna pentru toate peliculele de format redus datorită slabei sale inflamabilităţi.

ACETONĂ (s.) — Lichid solvent incolor cu miros plăcut, folosit la prepararea soluţiei de lipit pentru peliculă.

ACID ACETIC (s.) — Lichid corosiv incolor cu miros înţepător, folosit la pregătirea soluţiei de lipit pentru îmbinarea peliculei de acetat.

ACOPERIRE (s.) — Mică pată opacă deasupra unei lipituri pe banda sonoră pozitivă, destinată să elimine zgomotul pe care altfel l-ar produce lipitura. (Acoperirea se face fie aplicîndu-se vopsea pe banda pozitivă, fie soluţie de lipit pe o mică zonă special pregătită pentru acoperire, prin practicarea unei găuri triunghiulare în negativul după care urmează să se copieze pozitivul, sau albindu-se filmul la copiere.)

ACTUALITATE (s.) — Înregistrarea unui eveniment real, fără interpretare actoricească, aranjament scenic sau reconstituire.

ADAPTA [A] (s.) — Prelucrarea unei piese de teatru, unui roman sau unei povestiri în vederea filmării.

AMIL ACETAT (s.) — Lichid cu miros de suc de pere folosit drept component pentru soluţia de lipit.

AMPEX (s.) — Denumirea comercială a unui sistem de inregistrare electronică a imaginii televizate şi a sunetului insoţitor, pe o bandă magnetică de un sistem oarecare.

AMPLITUDINE (s.) — Caracteristică a undei sonore, determinindu-i tăria.

ANAMORFOTIC (adj.) — Sistem de obiectiv care permite inregistrarea şi proiectarea de imagini pe ecran lat, cu pelicule de dimensiuni normale. Obiectivul comprimă lateral imaginea pe ecran lat pină la dimensiunile fotogramei, şi invers, extinde lateral această imagine comprimată, astfel incit, la proiecţie, imaginea apare nedistorsionată, pe intreaga lăţime a ecranului.

ANAGLYPH (s.) — Două imagini formind o pereche stereoscopică, copiate in culori complementare, şi supraimpresionate pe aceeaşi copie fotografică, astfel incit, privite printr-o pereche de ochelari ai căror ochi au culorile complementare (anagliscop), cele două imagini se combină dind o aparenţă tridimensională.

ANIMA [A] (v.) — A dispune şi a fotografia desene statice ale unor obiecte astfel incit proiectate cinematografic, fotografiile să producă iluzia de mişcare.

ANIMATOR (s.) — Pictor desenator care execută desenele separate necesare pentru crearea aparenţei de mişcare intr-un film de desen animat sau grafic.

ANTRENARE CU BĂTAIE [SISTEM DE] (s.) — Acţiune prin care pelicula este antrenată prin portiţa aparatului de proiecţie cu ajutorul unui tambur care apasă intermitent in jos prin bătaie rola inferioară, spre deosebire de sistemul de antrenare cu grife care angajează perforaţiile peliculei.

APARAT DE FILMAT MULTIPLAN (s.) — Aparat de filmat folosit pentru realizarea filmelor de desen animat; desenele sint filmate in mai multe planuri, pentru a crea iluzia de profunzime.

APARAT DE FILMAT SONOR(s.) — Aparat in care vibraţiile electrice corespunzind undelor sonore originale sint transformate in vibraţii luminoase şi fotografiate astfel pe peliculă.

APARATUL DE FILMAT FOTOGRAMĂ CU FOTOGRAMĂ (s.) — Aparat cu comandă automată pentru expunerea fotogramelor succesive ale unui film, la intervale regulate dar mai lungi, ca de exemplu, la filmarea creşterii unei plante in mişcare accelerată.

APARAT DE PROIECŢIE TELECINE (s.) — Aparat care permite transmiterea filmelor cinematografice la televiziune.

APARAT DE PROIECŢIE(s.) — Instalaţie permiţind crearea iluziei de mişcare a imaginilor, prin proiectarea pe un ecran, in succesiune rapidă, a unei serii de fotografii statice inregistrate pe o panglică perforată din material transparent.

APARAT DE FILMAT (s.) — Aparat cu care se obţin imagini fotografice pe pelicula cinematografică.

ARC [PROIECTOR] (s.) — Sursă de iluminare de mare putere folosită pentru reflectoarele şi lămpile de studio, constînd dintr-o descărcare electrică luminoasă în vid între doi electrozi de cărbune.

ASAMBLA [A] (v.) — A efectua prima operaţie a montajului filmului şi anume, a îmbina cadrele necesare în ordinea corectă, obţinînd astfel ceea ce se numeşte un montaj brut.

ASISTENT REGIE (s.) — Ajutorul regizorului, care răspunde de buna desfăşurare a aranjamentelor de detaliu legate de filmare.

AVANS (s.) — La copia de proiecţie a unui film sonor, decalajul între pista sonoră şi imaginea corespunzătoare, astfel încît la trecerea filmului prin capul de citire al imaginii în aparatul de proiecţie, şi apoi prin capul de citire al sunetului, părţile filmului (imaginea şi sunetul) reproduse la un moment dat să apară sincrone. (Pentru pelicula standard de 35 mm, avansul este în mod normal de 20 fotograme.)

BABY [REFLECTOR] (s.) — Tip de reflector spot de dimensiuni mici, folosit pentru iluminare în studio.

BANDĂ NEMODULATĂ (s.) — Bandă sonoră care nu are modulaţii şi deci nu poate produce alte sunete decît zgomot de fond.

BANDĂ CU SUPRAFAŢĂ VARIABILĂ (s.) — Bandă-sunet opacă, traversată în lungime de una sau mai multe linii de peliculă clară, transmisia luminii variind în funcţie de lăţimea liniilor.

BANDĂ CU DENSITATE VARIABILĂ (s.) — Bandă-sunet compusă dintr-o serie de dungi transversale de densităţi diferite.

BANDĂ VIDEO (s.) — Bandă magnetică de 35 mm folosită în aparatul *Ampex* (vezi).

BANDĂ SONORĂ NESINCRONĂ (s.) — Bandă sonoră înregistrată independent de imaginile cu care va fi combinată ulterior.

BANDĂ GHID (s.) — Bandă sonoră înregistrată la turnare, şi care nu va fi folosită în filmul terminat, ci numai ca ghid la postsincronizare (vezi).

BANDĂ MAGNETICĂ (s.) — Bandă din material plastic acoperită cu praf de oxid feric care, dacă este trecut printr-un cîmp magnetic variabil, poate înregistra sub formă permanentă impulsurile necesare pentru reproducerea unor sunete şi imagini produse electronic.

BANDĂ ZGOMOTE (s.) — Bandă sonoră conţinînd alte sunete decît vorbire şi muzică.

BLIMP [CASETĂ INSONORĂ] (s.) — Înveliş insonor in care se inchide aparatul de filmat, pentru ca microfonul să nu capteze in timpul filmării zgomotul mecanismului aparatului.

BOBINĂ (s.) — Bobină de film sau cantitatea de film ce poate fi infăşurată pe o rolă de dimensiuni standard.

BOBINĂ RECEPTOARE (s.) — Bobină care preia pelicula după ce a trecut prin mecanismul aparatului de proiecţie.

BOBINĂ DE ALIMENTARE (s.) — Bobina de pe care pelicula este antrenată in mecanismul aparatului de proiecţie.

BUCLAJ (s.) — Ondulaţie sau neregularitate ce apare la o peliculă care a fost expusă căldurii sau presiunii excesive sau care s-a contractat inegal.

CABINĂ DE PROIECŢIE (s.) — Încăpere, aflată de obicei dincolo de peretele din spate al unei săli de cinematograf, in care sint instalate şi acţionate aparatele de proiecţie.

CABINĂ INSONORĂ (s.) — Cabină destinată să izoleze pe tehnicianul de sunet impreună cu utilajul său.

CADRU (s.) — Fragment de imagini in mişcare, inregistrat fie efectiv fie aparent in timpul unei funcţionări continue a aparatului de filmat.

CADRU DE REACŢIE (s.) — Cadru in care se arată reacţia unui personaj din film la cuvintele sau acţiunea prezentate in cadrul imediat anterior.

CADRU TRIŞAT (s.) — Cadru in care o parte din subiect sau acţiune este eliminată din vedere, cu scopul de a face ca partea inregistrată să apară altfel decit este in realitate (de exemplu, cadrul unui om căzind de la inălţimea unei clădiri intr-o plasă intinsă la doi metri mai jos, plasa fiind insă in afara vederii, sugerindu-se astfel că omul a parcurs in cădere o mare distanţă).

CADRU DE ORIENTARE (s.) — Plan general introdus la inceputul unei scene pentru a stabili relaţiile reciproce intre detaliile ce vor fi prezentate ulterior in planuri mai apropiate.

CADRU DE FILMOTECĂ (s.) — Cadru folosit intr-un film, dar nu inregistrat special pentru acesta; cadrul luat dintr-o filmotecă şi păstrat pentru eventualitatea unei utilizări.

CANAL (s.) — Sistem electronic unic de inregistrare şi redare, care poate fi combinat sau alternat cu alte sisteme asemănătoare; astfel, la reinregistrare, un canal este acea parte a aparatului care reproduce impulsurile inregistrate pe o pistă sau bandă, cu scopul de a le combina cu impulsurile de pe alte benzi sau piste ce sint reproduse simultan pe alte canale ale aparatului: in

rad odifuziune, un canal este emisiunea unei stații de televiziune aleasă ca alternativă pentru emisiunile altor stații.

CAP DE CITIRE PENTRU IMAGINE (s.) — Parte a mecanismului aparatului de proiecție care efectuează proiectarea fotogramelor pe ecran (spre deosebire de capul de citire pentru sunet, vezi).

CAP DE CITIRE SUNET (s.) — Partea din mecanismul aparatului de proiecție în care variațiile benzii sonore sînt proiectate pe o celulă fotoelectrică și transformate în impulsuri electrice, care vor fi apoi amplificate și transmise la difuzoarele din spatele ecranului.

CAP DE PROIECȚIE (s.) — Vezi *Cap de citire imagine.*

CASETĂ (s.) — Cutie sau magazie la aparatul de filmat sau de proiecție, în care se introduce rola sau bobina cu peliculă.

CELULOID (s.) — Foaie dreptunghiulară de celuloid transparent, purtînd o secțiune dintr-un desen necesar pentru realizarea unui film de desen animat, desenul complet fiind compus de obicei din mai multe astfel de celuloide plasate unul deasupra celuilalt, fiecare putînd fi înlocuit de succesorul său independent de celelalte.

CELULOID (s.) — Vezi *Nitrat de celuloză.*

CELULĂ FOTOELECTRICĂ (s.) — Dispozitiv cu ajutorul căruia variațiile luminii sînt transformate în variații corespunzătoare de curent electric.

CINEMASCOP (s.) — Sistem brevetat de proiecție pe ecran lat, implicînd folosirea obiectivelor anamorfotice (vezi *Anamorfotic.*)

CINE—MAGAZIN (s.) — Film de scurt metraj—compus din diverse subiecte de actualitate sau de interes general, în genul revistelor tipărite.

CINERAMĂ (s.) — Sistem brevetat de filmare care, folosind trei pelicule desfășurîndu-se simultan prin trei aparate de proiecție, face posibilă proiectarea unui film pe o lățime ce se întinde pe un arc larg, de la extrema stîngă la extrema dreaptă a cîmpului de vedere al spectatorului.

CIRCUIT (s.) — Grup de săli de cinematograf aparținînd unei societăți.

CLACHETĂ (s.) — Pereche de plăci articulate la un capăt, și care se lovesc una de alta în cîmpul aparatului de filmat la începutul unei luări de vederi, permițînd astfel sincronizarea copiei de montaj sonore cu copia de montaj imagine. (Zgomotul loviturii apare în banda sonoră ca o fluctuație puternică și aceasta este pusă în relație cu prima fotogramă din copia imaginii în care cele două plăci apar în contact. Descori clacheta este integrată tăbliței cu numerele cadrelor.)

CLACHETIST (s.) — Tehnician care manevrează clacheta.

COLOANĂ MAGNETICĂ (s.) — Coloana sonoră a unui film inregistrată pe bandă magnetică, fie separat de pelicula imaginii, fie (in cazul filmului cu pistă sonoră) pe pelicula cu imaginea.

COLOANĂ SONORĂ (s.) — Pistă ingustă dispusă in mod normal pe una din părţile fotogramelor unui film sonor, in care sunetul este inregistrat sub forma unei urme fotografice a cărei transmisie luminoasă este variabilă.

COLORA [A] (v.) — A colora un film cu un colorant. (Pe vremea filmului mut se colorau astfel cadre sau scene in diferite culori, urmărindu-se efecte emoţionale sau dramatice.)

COMENTARIU (s.) — Descriere orală ce insoţeşte un film.

COMPLETARE [FILM DE] — Film adăugat la un program pentru a completa metrajul şi timpul dorit.

CONDENSATOR (s.) — 1 (Electric). Dispozitiv pentru menţinerea sau « depozitarea » electricităţii statice folosite pentru utilajul de inregistrarea şi redarea sunetului. 2 (Optic). Obiectiv sau sistem de obiective astfel adaptat incit să concentreze razele luminii asupra unui obiect dat, ca, de exemplu, intr-un aparat de proiecţie, pentru a concentra lumina pe fotograma ce se proiectează; sau, intr-un reflector spot, pentru a concentra lumina asupra suprafeţei ce trebuie iluminată.

CONSOLĂ (s.) — Formă de aparat de reinregistrare.

CONTINUITATE (s.) — Fluiditatea trecerii de la o parte a filmului la alta; trecerea atenţiei spectatorului de la un cadru la altul fără rupturi sau nepotriviri supărătoare.

CONTRAST (s.) — Registrul scalei tonale intre părţile cele mai inchise şi cele mai deschise ale unei fotografii, spunindu-se că există contrast ridicat atunci cind registrul este restrins, cu puţine semitonuri, şi contrast mic atunci cind registrul este larg, cu un mare număr de semitonuri.

CONTRATIPA [A](v.) — A copia un contratip negativ după un pozitiv existent.

CONTRATIP NEGATIV (s.) — Negativul unui film care nu este negativul original; negativ executat după o copie pozitivă.

CONTROL (s.) — O reproducere pe un aparat special, in felul in care publicul va trebui să vadă sau să audă, in intregime sau numai in parte, un program de radio sau de televiziune in timp ce este inregistrat sau transmis, sau un film in timp ce este turnat sau transmis, fie cu scopul de a-i verifica conţinutul sau calitatea, fie cu scopul de a servi drept ghid actorilor şi tehnicienilor implicaţi in producţie; (adj.) descriptiv pentru orice aparatură folosită la control (ecran de control, pupitru de control etc.).

COPIE AN(s.) — Copie de proiecție pozitivă alb-negru a unui film, avînd contrastul maxim admisibil pentru proiecție.

COPIE DE PROBĂ (s.) — Prima copie combinată a unui film în culori, ce se supune aprobării producătorului, de ea depinzînd calitatea copiilor următoare.

COPIE MIXATĂ (s.) — Copia pozitivă a unui film, purtînd atît sunetul cît și imaginea.

COPIE DE CONTACT (s.) — Copie executată după copia standard (de obicei, bineînțeles, un negativ) printr-un procedeu în care două lungimi de film se rulează în contact unul cu celălalt prin mașina de copiat (spre deosebire de copierea optică, de exemplu micșorarea, care se execută prin intermediul unui sistem de obiective.)

COPII ZILNICE (s.pl.) — Copii ale luărilor de vederi, executate imediat după filmările unei zile, pentru a putea fi vizionate în ziua următoare de regizor și cei interesați.

COPIE DE EXPLOATARE (s.) — Copie destinată prezentării generale în spectacol public.

COPIE COMPRIMATĂ (s.) — Copia unui film în care imaginile au fost comprimate lateral prin procedeul anamorfozării.

COPIE DE MONTAJ (s.) — Copia pozitivă pe care o asamblează monteurul și pe care lucrează.

COPIE LAVANDĂ (s.) — Copie specială subțire (lavandă sau cu granulație fină) executată după un original negativ, astfel încît după ea să se poată obține un contratip negativ.

COPIE INTERMEDIARĂ [POZITIV/NEGATIV] (s.) — Film pozitiv executat după un negativ, cu scopul de a obține un al doilea negativ, sau un film negativ executat după un pozitiv cu scopul de a obține un al doilea pozitiv.

COPIE MUTĂ (s.) — Copie pozitivă a părții cu imaginea dintr-un film sonor, fără coloana sonoră.

CRUCE DE MALTA (s.) — Dispozitiv mecanic care produce mișcarea intermitentă a peliculei prin aparatul de filmat sau de proiecție.

DECOR (s.) — Ambianță artificială construită special pentru un cadru de film.

DECUPAJ (s.) — Scenariul definitiv al filmului, împărțit în cadre și cuprinzînd toate indicațiile tehnice pentru filmare.

DEPLASARE [FILMARE ÎN] (s.) — Filmarea în orice loc depărtat de studio.

DESCHIDEREA APARATULUI [Fereastră de expunere] (a.) — Deschizătură în partea din față a aparatului de filmat, prin care lumina trece la pelicula

negativă sensibilă; dimensiunea acestei deschideri este exprimată sub forma unei fracțiuni din distanța focală a obiectivului utilizat.

DESCHIDERE (s.) DIN ÎNTUNECARE — Începutul unui cadru care pornește de la întunecare completă și se luminează treptat pînă la strălucirea completă.

DESPUIERE (s.) — Analiza decupajului sub aspectul material, personal, timp etc., pregătită în scopul calculării costului.

DEVELOPARE (s.) — A face să apară imaginea fotografică latentă pe filmul expus, prin tratarea cu anumite substanțe chimice care reduc sărurile de argint afectate de lumină, la argint metalic; acesta apare ca un depozit negru.

DEZVOLTARE PARALELĂ (s.) — Procedeu de construcție narativă în care se prezintă simultan dezvoltarea a două fragmente de acțiune, arătîndu-se întîi un fragment din primul, apoi un fragment din al doilea și așa mai departe, în mod alternativ (vezi *Montaj încrucișat*).

DIFUZOR (s.) — Ecran confecționat din mătase, gelatină, sticlă mată sau alt material potrivit, care se plasează în fața unui reflector pentru a îndulci și difuza lumina; același dispozitiv, plasat în fața obiectivului aparatului, pentru a înmuia conturul imaginii.

DIRECTORUL IMAGINII (s.) — Titulatură conferită uneori operatorului șef.

DISTANȚĂ FOCALĂ (s.) — Distanța de la centrul optic al unui obiectiv pînă la focarul principal.

DISTRIBUȚIE (s.) — Toți actorii care apar într-un film; listă a actorilor sau a actorilor principali.

DOCUMENTAR (s.) — Tip de film de non-ficțiune utilizînd material fie real, fie reconstituit, luat din viața reală și bazat pe o temă cu caracter social.

DOLIE (s.) — Vehicul cu roți cu ajutorul căruia aparatul de filmat și operatorul pot fi deplasați în timpul înregistrării unui cadru.

DRAPEL (s.) — Ecran negru ajustabil folosit pentru a apăra aparatul de filmat de razele luminoase (vezi și *Negru*).

DUBLĂ (s.) — Înregistrarea unui cadru în timpul producției. (De obicei se fac mai multe duble ale unui cadru, alegîndu-se pentru film cea mai bună dintre ele).

DUBLA [A] (v.) — A reînregistra banda sonoră a unui film, înlocuind textul vorbit în limba originală, cu o traducere vorbită în altă limbă; a reînregistra (vezi.)

DUBLURĂ (s.) — Persoană utilizată pentru înlocuirea unui actor în scenele foarte primejdioase.

DUNNING [PROCEDEUL] (s.) — Metodă prin care se combină jocul unui actor din studio cu un plan de fond filmat în altă parte (se înfășoară în

aparatul de filmat o copie pozitivă galbenă conținind scena din planul de fond, in fața unui negativ pancromatic; actorii, iluminați cu lumină galbenă, joacă in fața unui fundal de culoare albastru-violet, luminat puternic; intrucit albastrul este complementar galbenului, lumina albastră provenind de la fundal, care intilnește filmul colorat in galben, este absorbită in raport cu densitatea culorii galbene, inregistrindu-se astfel invers pe negativ o copie a imaginii galbene; acolo unde actorii s-au mișcat in fața fundalului oprind lumina albastră de a ajunge la film, se inregistrează in locul acesteia figurile lor, luminate cu galben).

ECRAN (s.) — Suprafață reflectantă și difuzoare, confecționată de obicei din material alb opac, pe care se proiectează imaginile.

EFECT SPECIAL (s.) — Orice efect introdus in film după turnare și in timpul prelucrării de laborator, ca inlănțuiri, voleuri etc.

EFECT DE PLOAIE (s.) — Efectul creat de zgirieturile fine provocate de repetatele proiecții și care, mai ales cind aceste zgîrieturi se umplu de praf, apar pe ecran ca o ploaie fină ce curge peste imaginea proiectată.

EFECTE OPTICE (s.) — Orice procedeu aplicat de secția de efecte optice a unui laborator, și care necesită folosirea mașinii de copiat optice, de exemplu intunecarea, voleul, inlănțuirea și altele.

EDITOLA (s.) — Denumirea comercială a unui instrument destinat aceluiași scop ca Moviola (vezi).

EMULSIE (s.) — Gelatină conținind bromură de argint sau clorură de argint in suspensie, cu care este acoperită pelicula cinematografică pentru a deveni sensibilă la acțiunea luminii.

EXPONOMETRU (s.) — Instrument folosit la calcularea timpului de expunere pentru obținerea celor mai bune rezultate in condiții de iluminare date.

EXPUNE [A] (v.) — A supune pelicula sensibilă la lumină, acțiunii luminii.

EXPUNERE (s.) — Durata de timp in care o singură fotogramă a peliculei din aparatul de filmat este expusă acțiunii luminii, la filmare.

EXPUNERE MULTIPLĂ (s.) — Două sau mai multe expuneri făcute pe aceeași serie de fotograme ale peliculei.

EXTERIOR (s.) — Redarea unei scene din exterior.

FAZĂ (s.) — Atunci cind obturatorul unui aparat de filmat sau de proiecție se mișcă in relația corectă cu mișcarea intermitentă a peliculei, in așa fel incit să intercepteze lumina exact in momentul cind pelicula își incepe mișcarea, și să permită din nou trecerea luminii in momentul precis cind

pelicula s-a imobilizat, se spune că ele sînt *în fază*; în cazul contrar, se spune că sînt *defazate*.

FEREASTRĂ (s.) — Parte a aparatului de filmat sau de proiecție în care este menținută fiecare fotogramă în timpul expunerii sau proiecției.

FIGURANT (s.) — Actor angajat cu ziua pentru a apare într-un film, fără a avea replici de rostit.

FILMA [A] (v.) — A înregistra imagini cu un aparat de filmat.

FILM MUT (s.) — Film pregătit și produs în vederea exploatării fără sunet înregistrat și sincronizat mecanic.

FILM STANDARD (s.) — Peliculă cinematografică de 35 mm lățime.

FILMARE COMBINATĂ (s.) — Filmare în care se folosește un procedeu special, de exemplu Dunning sau Schufftan, machete etc.

FILMARE ÎN MIȘCARE (s.) — Filmare cu aparatul deplasîndu-se lateral, înainte sau înapoi (Vezi și *Traveling*).

FILM DE CĂLĂTORII (s.) — Film factual, despre viața din alte țări.

FILM DE TRUCAJ (s.) — Film care se bazează în special pe prezentarea, cu ajutorul unor procedee tehnice speciale, a unor situații și evenimente care ar fi imposibile în realitate, de exemplu un biciclist alergînd pe zidul unei case sau un cal fermecat zburînd prin văzduh.

FILMARE DIN MAȘINĂ (s.) — Filmare cu aparatul în mișcare montat pe mașină sau troleu.

FILM CICLIC (s.) — Scurtmetraj didactic sau de demonstrație ale cărui capete sînt lipite laolaltă formînd o bandă fără sfîrșit, care poate fi rulată neîntrerupt prin aparatul de proiecție, repetînd continuu subiectul.

FILMARE CU MACARA (s.) — Cadru în mișcare înregistrat cu aparatul montat pe o macara special construită.

FILM (s). — O producție cinematografică completă; arta de a reprezenta prin intermediul cinematografului.

FILMA [A] (v.) — A face un film; a turna.

FILMARE CU DOLIA (s.) — Filmare executată cu aparatul în mișcare, instalat pe dolie sau pe mașină pentru aparat.

FILMARE LA DISTANȚĂ (s.) — Filmarea unui obiect aflat efectiv sau aparent la o mare distanță de aparat.

FILMARE CU MACHETE (s.) — Filmare în care se folosesc machete (de exemplu machete de nave plutind într-un bazin sînt filmate astfel încît să dea impresia că sînt nave reale plutind pe mare).

FILMARE CU STICLĂ (s.) — Filmarea unei acțiuni într-un decor din care numai o parte este construit în mărime naturală, restul fiind pictat sau

fotografiat in miniatură pe o placă de sticlă suspendată la scurtă distanță in fața aparatului de filmat, intr-o poziție care creează impresia că miniatura are aceeași scară și face parte din decorul in mărime reală, situat mai departe, și care se vede prin partea clară a sticlei.

FILTRU COLOR (s.) — Sticlă transparentă colorată ce se plasează in fața obiectivului aparatului de filmat pentru a modifica relațiile tonale ale unei imagini.

FIXA [A] (v.) — A face să devină insensibilă la o expunere ulterioară, după developare, acea parte din film care nu a fost afectată de lumină in timpul expunerii, de obicei prin scufundarea peliculei intr-o soluție de tiosulfat de sodiu; acesta reacționează cu bromura de argint și produce o sare solubilă dublă, tiosulfat de sodiu și argint, care apoi este spălată.

FLASH-BACK (s.) — Repetarea intr-un film a unui scurt extras dintr-o scenă anterioară, fie pentru a o reaminti spectatorilor, fie pentru a indica o amintire a unui personaj.

FOCAR VARIABIL [OBIECTIV] (s.) — Obiectiv a cărui distanță focală poate fi schimbată in timpul filmării, de exemplu prin modificarea distanței dintre elementele din față și din spate ale obiectivului.

FOI DE MONTAJ (s.) — Scenariu intocmit după terminarea filmului, ca o transcriere detaliată a conținutului.

FORMAT (s.) — Lățimea peliculei, in mod normal exprimată in milimetri (35 mm, 16 mm etc.).

FORMATUL ECRANULUI (s.) — Vezi *Dimensiunile imaginii.*

FOTOGRAFIE DE LUCRU (s.) — Fotografie care arată un aspect oarecare din munca de filmare.

FOTOGRAMĂ (s). — O singură fotografie transparentă din seria inregistrată pe film.

FOTOGRAFIE DIN FILM (s.) — Fotografia unei scene, așa cum apare in filmul terminat (a se deosebi de *Fotografie artistică* și *Fotografie de lucru).*

FRECVENȚĂ (s.) — Numărul de vibrații pe secundă care vor produce un sunet de o inălțime dată.

FUNDAL (s) — Orice fond plan, fie sub forma unei fotografii sau unei picturi mari, fie monocolor, in fața căruia sint filmați actorii.

GAG (s.) — Acțiune comică intercalată intr-un film.

GENERIC (s.) — Titluri plasate in mod normal la inceputul unui film, dar citeodată la sfirșit, prezentind numele actorilor, tehnicienilor sau organizațiilor implicate in producție.

GHID [BANDĂ] (s.) — Bucată de peliculă lipită la începutul unei bobine în vederea încărcării aparatului de filmat, de proiecție etc.

GIRAFĂ (s.) — Dispozitiv de tipul macaraua cărui ajutor se suspendă microfonul în aer, mișcîndu-l dintr-o poziție în alta în timpul filmării.

GRADA [A] (v.) — A măsura *variațiile* accidentale în densitatea generală a cadrelor și scenelor dintr-un film negativ (variații ce apar atunci cînd cadrele au fost turnate în momente diferite și în condiții de iluminare diferite) și a le marca corespunzător cu indicatori care reglează automat lumina în mașina de copiat, astfel încît să se obțină copii de proiecție cu densitate egală.

GRANULAȚIE (s.) — Particule de săruri de argint ținute în suspensie în emulsia fotografică.

GRIFĂ (s.) — Ghiară de metal legată de sistemul de antrenare intermitentă din aparatul de filmat sau de proiecție. Grifa angajează perforațiile peliculei și o antrenează în fereastra de expunere, fotogramă cu fotogramă.

ÎNCĂRCA [A] (v.) — A face să treacă pelicula de pe bobina debitoare, prin părțile respective ale oricărui mecanism pentru film (aparat de filmat, de copiat, de proiecție, masă de montaj), pe bobina receptoare; a introduce în aparatul de filmat o rolă de peliculă neexpusă pregătită pentru filmare.

ÎNCHIDERE (s.) DIN ÎNTUNECARE — Inversul *deschiderii din întunecare* (vezi).

ÎNCLINARE (s.) — Rotirea aparatului de filmat în sus și în jos în timpul turnării, în așa fel încît axul obiectivului să se rotească într-un plan vertical.

ÎNFĂȘURA [A] (v.) — A înfășura primii cîțiva metri ai unei bobine de peliculă în aparatul de proiecție sau în alt mecanism pentru film, pentru a putea rula întregul film prin acel mecanism.

INFRAROȘU (adj.) — Se referă la razele electromagnetice asemănătoare celor de lumină, dar avînd lungimi de undă comparativ mai mari, dincolo de partea roșie a spectrului și fiind deci invizibile. (Fotografierea cu infraroșu se poate utiliza pentru fotografierea obiectelor prin ceață și nori, sau într-o cameră întunecoasă.)

ÎNLĂNȚUIRE (s.) — Dispariția gradată a sfîrșitului unui cadru în începutul cadrului următor, produsă prin suprainpresia unei închideri în întunecare pe o deschidere din întunecare de aceeași lungime.

ÎNREGISTRA [A] (v.) — A asigura printr-un mijloc mecanic imprimarea permanentă pe peliculă cinematografică, disc de ceară sau alt mijloc potrivit, a sunetelor de orice natură, în așa fel încît să poată fi reproduse după dorință.

LINKIE (s.) — Prescurtare pentru reflectorul cu incandescență.

INTERIOR (s.) — Decor reprezentind interiorul unei camere sau al unei clădiri; cadru sau scenă filmată intr-un astfel de decor.

JURNAL DE ACTUALITĂȚI (s.) — Film de actualitate, redind evenimentele curente.

KINESCOPE (s.) — Formă brevetată de teleinregistrare; inregistrarea pe film a unui program de televiziune, realizată prin filmarea directă, după becul catodic al unui receptor de televiziune.

KINETOSCOPE (s.) — Lanternă magică prezentind fotografii in mișcare purtate de o bandă fără sfirșit de peliculă de celuloid perforată, avind o lungime de 15 m, inventată de Thomas Edison in 1891, și sursa directă a progreselor ulterioare inregistrate de cinematograf.

LABORATOR (s.)— Loc unde se developează și se copiază pelicula cinematografică.

LAMPA EXCITATRICE (s.) — Lampă in capul de citire pentru sunet la aparatul de proiecție, a cărei lumină trece, prin banda sonoră, la celula fotoelectrică.

LANSAREA FILMULUI (s.) — A pune un film la dispoziția distribuitorilor pentru inchiriere.

LANSARE ÎN CIRCUIT (s.) — Punerea la dispoziție a unui film pentru prezentarea in cinematografele unui circuit.

LINIA (s.) FOTOGRAMELOR — Linie despărțitoare intre o fotogramă și următoarea.

LUMINĂ DE CONTUR (s.) — Lumină indreptată asupra subiectului dintr-un punct aflat in spatele acestuia (fața fiind considerată partea dinspre aparatul de filmat).

MACHETĂ (s.) PENTRU PRIM PLAN — Macheta unei părți din decorul de studio, folosită in scopuri de economie, in cazurile cind nu este necesar să se construiască intregul decor in mărime naturală; macheta este plasată la mică distanță in fața aparatului, intr-o poziție in care va da impresia că are aceeași scară ca părțile din decorul de mărime naturală situate mai departe, formind cu acestea un tot.

MACHETĂ (s.) — O replică in miniatură a decorului unui film, executată de secția de scenografie și servind pentru experimentare sau discuție inainte de construirea decorului pe platou; machetă executată cu scopul de a

servi la filmarea efectivă, astfel incit să creeze impresia că este o construcție in mărime reală.

MĂRI (A) (v.) — A face un film normal pe 35 mm prin mărire după un original de format redus; opusul lui *a reduce*.

MASCĂ MOBILĂ (s.) — Film ce se rulează prin mașina de copiat simultan cu filmul de copiat, cu scopul de a masca o porțiune din el, impiedicindcopierea acesteia. (Procedeul cu mască mobilă se folosește pentru mascarea unei zone care nu rămine statică, ci se mișcă și se modifică o dată cu restul filmului. De exemplu, dacă un actor trebuie să apară simultan in două roluri, A și B, el joacă rolul A in decor, iar rolul B in fața unui fundal de culoare albastră. Negativul filmului B este developat și apoi contratipat de cîteva ori, contrastul crescind la fiecare contratipare pină se obține efectul de siluetă. Se face apoi o copie după negativul filmului A, in care silueta este folosită ca mască mobilă care acoperă suprafața ocupată de figura din B. În sfirșit, se face un nou negativ, combinindu-se această copie mascată cu *prima* copie a filmului B.)

MASCĂ (s.) — Paravan plasat in fața obiectivului care acoperă o porțiune din cimpul de vedere al aparatului. (De exemplu, o mască care acoperă intregul cimp, cu excepția unei deschizături in forma găurii de cheie, ocularului unei lunete etc.)

MAȘINĂ OPTICĂ DE COPIAT (s.) — Aparat care permite transpunerea unor imagini de pe un film pe altul prin fotografiere, cu ajutorul unui obiectiv, și folosit la executarea de copii prin reducere, efecte speciale și trucaje.

MATERIAL BRUT(s.) — Peliculă sensibilă carenu a fost expusă, nici prelucrată.

METRAJ (s.) — Lungimea unui film măsurată in metri.

MICROFON (s.) — Instrument folosit in inregistrarea la filmele sonore, prin captarea vibrațiilor sonore și transformarea lor in impulsuri electrice.

MICROFILM (s.) — Film folosit pentru inregistrarea unor documente tipărite sau scrise, fotografiindu-se paginile succesive ale originalului pe fotograme succesive ale filmului; ulterior fotogramele se pot proiecta individual.

MIȘCARE INTERMITENTĂ (s.) — Mecanism in aparatul de filmat, de proiecție și de copiat, prin care fotogramele unui metraj oarecare de peliculă sint aduse succesiv in poziție de expunere și iluminare, sint menținute acolo durata de timp necesară și apoi trase din nou inainte; mișcarea sacadată imprimată astfel peliculei.

MIȘCARE ACCELERATĂ (s.) Mijloc de a prezenta mișcarea intr-un cadru ca și cind s-ar desfășura cu o viteză mai mare decit s-a desfășurat in realitate;

opusul *mișcării încetinite* (vezi).

MIȘCARE ÎNCETINITĂ (s.) — Mijloc prin care se prezintă mișcarea dintr-un cadru ca desfășurindu-se mai incet decit in realitate; opusul mișcării accelerate. (Mișcarea incetinită se obține prin mărirea anormală a vitezei aparatului de filmat in timpul filmării iar mișcarea accelerată prin incetinirea anormală a vitezei aparatului.)

MIXER (s.) — Tehnicianul care mixează benzile sonore in vederea reinregistrării.

MIXAJ (s.) — 1. (Optic) Vezi *Imbinare* 2. (Sunet). Combinarea sunetelor de pe mai multe benzi sonore in scopul reinregistrării lor pe o bandă nouă.

MONTA [A] (v.) — A asambla un film intreg din diversele cadre și benzi sonore componente.

MONTAJ (s.) — Combinarea intr-un film a elementului vizual și a celui sonor, privit in mod fundamental ca proces artistic creator; (in S.U.A.) asamblare impresionistă a unor scurte cadre destinate să acopere o trecere de timp intr-o narațiune filmică, indicind pe scurt evenimentele petrecute.

MONTAJ RAPID (s.) — Tăierea și imbinarea unor cadre scurte, care se succed intr-un tempo rapid pe ecran.

MONTAJ ASOCIATIV (s.) — Montarea de cadre alese in intenția de a sugera asociații de idei.

MONTAJ BRUT (s.) — Prima asamblare a filmului, pe care monteurul o face alegind dublele și lipindu-le cap la cap in ordinea prevăzută in scenariu.

MONTAJ ÎN SALT (s.) — Tăietură de montaj care intrerupe continuitatea, sărind de la o parte a unei acțiuni la o alta, despărțită evident de prima printr-un interval de timp.

MONTAJ ÎNCRUCIȘAT (s.) — Montaj in care se intercalează cadrele aparținind la două sau mai multe scene, astfel incit atenției spectatorului să i se prezinte alternativ fragmente din fiecare scenă.

MONTAJ LENT (s.) — Tăierea și lipirea unor cadre destul de lungi pentru a apare la proiecție intr-o succesiune lentă.

MOVIOLĂ (s.) — Denumire comercială a unui aparat folosit curent in cabinele de montaj ale studiourilor, și care redă in miniatură imaginea unui film, insoțită de sunet; de aici, prin generalizare, orice masă de montaj.

MUZICĂ DE FOND (s.) — Muzică cu volumul diminuat, insoțind vorbirea, dialogul sau alte sunete inregistrate.

NARARE (s.) — Metodă prin care un personaj dintr-un film de ficțiune este prezentat ca și cind ar povesti intimplările filmului.

NEGATIV MUT (s.) — Negativul imagine al unui film sonor, fără banda sunet.

NEGATIV(s. şi adj.) — Film cinematografic in care valorile tonale naturale sint inversate, şi care constituie o copie standard după care se poate obţine un mare număr de copii pozitive (vezi *Pozitiv*).

NEGRU (s.) — Vezi *Drapel.*

NITRAT (adj.) — Făcut din *nitrat de celuloză* (vezi).

NITRAT DE CELULOZĂ (s.) — Material plastic flexibil şi transparent, numit şi celuloid, folosit înainte de 1951 pentru fabricarea peliculei cinematografice standard, deşi foarte inflamabil, datorită rezistenţei sale la uzură şi efort.

NON-FLAM (adj.) — Neinflamabil; cu ardere încetă; făcută din acetat de celuloză.

OBIECTIV (s.) — Un mediu transparent refractant, de obicei sticlă, mărginit de două suprafeţe, una curbă şi cealaltă plană sau curbă, cu proprietatea de a concentra sau a dispersa razele luminoase in conformitate cu anumite legi optice.

OBTURATOR (s.) — Parte a mecanismului aparatului de filmat sau de proiecţie, care opreşte lumina pentru fracţiunea de secundă cind pelicula se mişcă inlocuind in fereastra de proiecţie o fotogramă prin următoarea.

OPERATOR (s.) — Tehnician care are răspunderea iluminării şi turnării filmului.

OPERATOR DE APARAT (s.) — Membru al echipei de filmare, care operează aparatul de filmat; proiecţionist.

PĂPUŞI [FILM DE] (s.) — Film realizat prin animarea cinematografică a păpuşilor.

PELICULĂ (s.) — Panglică perforată din celuloid sau alt material flexibil, acoperit cu emulsie fotografică şi folosit în cinematografie.

PANORAMIC FILAT (s.) — Trecere intre două unghiuri ale aparatului cu ajutorul unui panoramic foarte rapid (real sau aparent).

PANORAMA [A] (v.) — A roti orizontal aparatul de filmat in timpul inregistrării unui cadru.

PELICULĂ PANCROMATICĂ (s.) — Peliculă fotografică sensibilă la toate culorile.

PELICULĂ ORTOCROMATICĂ (s.) — Peliculă fotografică acoperită cu o emulsie mai sensibilă decit emulsia obişnuită, la lumina verde şi galbenă, redind astfel mai fidel umbra şi lumina. (Iniţial denumirea de peliculă ortocromatică avea rolul să o deosebească de emulsiile mai puţin sensibile aflate atunci în uz; actualmente ea este folosită pentru a o deosebi de *peliculă pancromatică* (vezi), care este *mai* sensibilă.)

PERFORAȚIE (s.) — Mică gaură practicată la intervale regulate de-a lungul peliculei cinematografice, și în care se angajează grifele sistemului de antrenare din aparatul de filmat, de proiecție etc.

PERSISTENȚA VIZIUNII (s.) — Proprietate a retinei de a reține pe un interval scurt (aproximativ 1/10 dintr-o secundă), o impresie vizuală, după ce stimulul luminos a fost îndepărtat.

PISTĂ OPTICĂ (s.) — Coloană sonoră produsă prin acțiunea unei surse de lumină variabilă asupra unei emulsii fotografice sensibile la lumină.

PISTĂ FOTOGRAFICĂ (s.) — Vezi *Pistă optică*.

PÎLPÎIRE (s.) — Orice perturbație a mișcării line și egale a imaginii cinematografice pe ecran.

PLAN DE FILMARE (s.) — Decupaj în care cadrele nu mai sînt în ordinea în care vor apare în filmul terminat, ci în ordinea cea mai potrivită pentru filmare.

PLAN DE ANSAMBLU (s.) — Cadru separat în care se înregistrează uneori ansamblul unui fragment de acțiune dramatică, pentru a înlesni asamblarea cadrelor componente din care va fi finalmente compus.

PLAN DE DOI (s.) — Plan apropiat a două persoane, aparatul apropiindu-se atît cît să le mențină pe ambele în cimp.

PLAN DETALIU (s.) — Cadru înregistrat cu aparatul de filmat mai aproape (sau aparent mai aproape) de subiect decît ar fi necesar pentru un prim plan; în raport cu subiectul uman, planul unei părți din față.

PLAN ÎNDEPĂRTAT (s.) — Cadru înregistrat cu aparatul situat efectiv sau aparent la o distanță considerabilă de subiect.

PLAN MIJLOCIU (s.) — Cadru înregistrat cu aparatul de filmat situat mai aproape de subiect decît în cazul planului general, dar mai departe decît pentru un prim plan. Cuprinde silueta umană de la genunchi în sus.

PLAN SEMIAPROPIAT (s.) — Plan între primplan și planul mediu; în raport cu subiectul uman, de la genunchi pînă la cap.

PLATOU (s.) — Parte a studioului pe care se desfășoară filmarea.

PLAY-BACK (s.) — Reproducerea unei benzi sonore în studio în timpul turnării, în vederea sincronizării cu acțiunea, cu un sunet suplimentar sau cu ambele.

POST-SINCRONIZARE (s.) — Înregistrarea și adăugarea sunetului la imagine după ce filmul a fost turnat.

POTENȚIOMETRU (s.) DE REGLAJ — Dispozitiv care permite proiecționistului să comande volumul redării sonore la aparatele de proiecție.

POZIȚIA APARATULUI (s.) — Relația reciprocă între subiect și aparatul de

filmat, cînd acesta din urmă este instalat pentru înregistrarea unui anumit cadru dat.

POZITIV (adj. şi s.) — Peliculă în care valorile tonale ale imaginii corespund cu acelea ale scenei reale pe care ea o reprezintă, părţile întunecate ale scenei apărînd întunecate în imagine, iar părţile deschise apărînd deschise.

PRESINCRONIZARE (s.) — Compunerea şi/sau înregistrarea muzicii pentru un film înainte de turnare.

PRELUCRA [A] (v.) — A developa şi a fixa pelicula expusă.

PRIM PLAN (s.) — Cadru înregistrat cu aparatul plasat efectiv sau aparent foarte aproape de subiect; în raport cu subiectul uman planul feţei.

PROCEDEUL SCHUFFTAN (s.) — Metodă de filmare pe un platou din care numai o parte este construit în mărime reală, restul fiind construit în miniatură şi filmat în oglindă. (Oglinda este plasată între aparatul de filmat şi decorul în mărime reală, într-un unghi din care macheta se reflectă în aparat, după care se curăţă acele părţi din fundalul de oglindă prin care trebuie să se vadă decorul construit.)

PROCES ADITIV (s.) — Orice proces din cinematografierea în culori bazat pe alăturarea pe peliculă a două sau mai multor culori de bază, astfel încît la proiecţie acestea să se amestece în diferite proporţii.

PROFUNZIMEA CÎMPULUI (s.) — Limitele pînă la care un obiectiv păstrează în punerea la punct concomitent obiectele depărtate şi apropiate.

PROIECTOR SPOT (s.) — Proiector capabil să arunce un fascicul de lumină îngust şi puternic, pe o arie mică.

PROIECŢIE LA LUMINA DE ZI (s.) — Proiectarea filmelor la lumina de zi în locul unei săli de proiecţie întunecate, realizată de obicei prin retro-proiecţie pe un ecran transparent.

PROIECŢIONIST (s.) — Tehnician care operează un aparat de proiecţie, sau are competenţa să facă acest lucru.

PROPORŢIA IMAGINII (s.) — Relaţia, exprimată sub formă de proporţie sau raport, între lăţimea şi înălţimea unei imagini cinematografice proiectate, şi ale ecranului pe care aceasta o umple exact. Astfel, proporţia laturilor unei imagini pătrate este 1:1, aceea a filmului sonor normal este 1,37:1, aceea a ecranului lat cinemascop 2,34:1 etc.

PUNCTUL DE VEDERE AL APARATULUI (s.) — Poziţia aparatului de filmat, în raport cu subiectul filmat, raportat în special la viziunea unei persoane care l-ar vedea de la o distanţă normală, la nivelul ochiului (de exemplu un punct de vedere de jos, de sus, de la distanţă etc.); vezi şi *poziţia aparatului*.

PUNE LA PUNCT [A] (v.) — A regla un obiectiv astfel incit să producă o imagine clar definită, de exemplu pe pelicula negativă in cazul aparatului de filmat, sau pe ecran în cazul aparatului de proiecţie, despre o astfel de imagine spunindu-se că este «în punere la punct».

PUNERE LA PUNCT DIFERENŢIALĂ (s.) — Metodă prin care principalul subiect de interes dintr-un cadru este inregistrat cu claritate maximă, în timp ce restul subiectului este neclar.

PUNERE LA PUNCT MOALE (s.) — Efect moale şi puţin ceţos obţinut prin filmare cu obiectivul puţin in afara punerii la punct.

RACORD [CADRU DE] (s.) — Cadru intercalat la montarea unei scene, pentru acoperirea unui salt în timp sau altei intreruperi a continuităţii.

RAF (s.) — Vezi *Panoramic filat.*

REGLAJ (s.) AUTOMAT [AL PUNERII LA PUNCT] — Dispozitiv permiţind menţinerea punerii la punct a obiectivului în timp ce aparatul se apropie sau se indepărtează de subiect.

REGIZOR(s.) — În sensul cel mai restrins, tehnicianul care are sarcina de a turna un film, inclusiv supravegherea muncii actorilor, operatorilor etc, dar, intrucit această operaţie implică in mod normal colaborarea cu scenariştii şi monteurul, regizorul devine de obicei factorul creator principal al echipei de filmare, şi persoana căreia îi revine principala răspundere pentru caracterul şi succesul filmului realizat.

RECONSTITUIRE (s.) — Reproducere realistă a unei scene sau unui eveniment real, in scopul filmării.

RECUZITĂ (s.) — Orice articol utilizat la turnarea unei scene din film, de exemplu mobila etc., care nu face parte efectiv din construcţia decorului şi nu intră în atribuţiile secţiei de costume.

REDUCŢIE (s.) — Procedeul prin care se obţine o copie redusă.

REDUCE [A] (v.) — A scoate o copie de format redus după un original de format standard (opus *Măririi*).

REFILMARE (s.) — Repetarea unei luări de vederi.

REÎNREGISTRARE (s.) — Înregistrare sonoră, prin mijloace electrice, după una sau mai multe inregistrări sonore; in special pentru obţinerea unei singure benzi sonore mixate din mai multe benzi componente (dialog, muzică, efecte sonore etc.) ale unui film.

REÎNFĂŞURARE (s.) — A reinfăşura o bobină de film după proiecţie fiind astfel pregătită pentru o nouă proiecţie.

RELANSARE (s.) — Repunerea unui film in circuitul de exploatare după ce a mai fost o dată lansat şi retras din circulaţie.

REPER PENTRU SCHIMBARE (s.) — Mic punct sau alt semn făcut in colțul din dreapta sus al anumitor fotograme, aproape de sfirșitul bobinei, pentru a semnala proiecționistului momentul schimbării bobinei.

RETROSPECȚIE (s.) — Vezi *Flash-back*.

RETROPROIECȚIE (s.) — Proiectarea unui film pe un ecran transparent cu un aparat de proiecție aflat in spatele ecranului (fața fiind considerată suprafața dinspre spectator). Această metodă este folosită: (a) in cursul turnării, pentru a furniza un fond mobil actorilor jucind in studio; (b) in cinematografele obișnuite, unde dintr-un motiv oarecare nu este posibilă proiecția normală din față; (c) in clasele de școală și in seminare, ca metodă de proiecție la lumina zilei in care caz este numită adesea « proiecție din spate ».

REVERSIBILĂ [PELICULĂ] (s.) — Peliculă pentru aparat(de obicei de format redus) care la prelucrare devine o copie pozitivă gata pentru proiecție.

RIVALTĂ (s.) — Baterie de proiectoare tip nitrafot, folosită pentru iluminarea decorurilor in studio.

SALĂ DE PROIECȚIE(s.) — Mic cinematograf sau cameră de proiecție intr-un studio cinematografic sau in birourile societății de film.

SCENĂ (s.) — Serie de acțiuni sau cadre din narațiunea filmică, formind o singură unitate datorită continuității lor esențiale in timp; fragment de acțiune continuă.

SCENOGRAF (s.) — Tehnician care are in sarcină desenarea și supravegherea decorurilor de studio și (uneori) costumelor, pentru un film.

SCENARIU (s.) — Subiectul filmului expus sub formă de secvențe și scene; decupaj pentru producție.

SCENARIU LITERAR (s.) — Etapă din dezvoltarea povestirii unui film, de la sinopsisul original pină la decupajul final.

SCENĂ DE SCENARIU (s.) — *Cadru* (vezi).

SCURT METRAJ [FILM DE] (s.) — Un film care are mai puțin de 1000 metri lungime.

SECRETARĂ DE PLATOU (s.) — Tehnician care are sarcina de a inregistra detaliile fiecărui cadru filmat, pentru a preveni apariția unor nepotriviri care să intrerupă continuitatea in momentul cind cadrele sint imbinate in ordinea corectă.

SECVENȚĂ (s.) — Principala diviziune a filmului; succesiune de cadre sau scene dezvoltind un subiect sau o idee; intr-un film cu poveste, o succe-

siune de cadre care laolaltă formează un singur stadiu în dezvoltarea narațiunii.

SERIAL [FILM] (s.) — Film divizat în părți destinate să fie prezentate succesiv în timpi diferiți.

SINOPSIS (s.) — Scurt rezumat al unui subiect considerat adaptabil pentru ecran, constituie prima etapă din scrierea scenariului; sumarul subiectului filmului terminat, elaborat în scopuri de reclamă.

SINCRONIZA [A] (v.) — A face să coincidă la montaj banda sonoră a unui film cu imaginea în așa fel încît atunci cînd sursa unui sunet redat este arătată vizual pe ecran, relația temporală dintre sunet și imagine să pară naturală; a asigura la proiecție între sunet și imagine relația intenționată de creatorii filmului. (Un astfel de film este *sincron;* invers, *nesincron.)*

SILUETE [FILM DE] (s.) — Film realizat prin animare cinematografică de siluete.

SOLUȚIE DE LIPIT (s.) — Soluție pe bază de celuloză folosită pentru lipirea peliculei cinematografice. (Soluția pentru pelicula pe bază de nitrat se poate face prin amestecul a 2 părți de amil acetat cu 3 părți acetonă; pentru pelicule pe bază de acetat, se adaugă 2 părți de acid acetic cristalizabil — $C_2H_4O_2$.)

ȘTRAIF (s.) — O scurtă secțiune luată dintr-un film intreg, fie pentru a fi prezentată ca atare ca ilustrare, fie pentru a fi incorporată într-un alt film sau într-un program de televiziune.

STAR (s.) — Actor sau actriță a căror apariție în rolul principal dintr-un film este considerată ca una din garanțiile importante ale succesului comercial.

STEREOFONIC (adj.) — Sistem prin care sunetul este emis simultan prin două sau mai multe difuzoare, fiecare dintre acestea redînd o înregistrare proprie, și fiind astfel plasate încît se combină și creează ascultătorului impresia că aude părțile componente ale efectului sonor total, venind din mai multe direcții.

SUBSTRACTIV [PROCEDEU] (s.) — Orice procedeu cinematografic în care una sau două culori fundamentale se amestecă în *diverse* proporții, diferite la supraimpresia pe film.

SUBTITLU (s.) — Titlu inserat într-un film cu scopul de a explica sau a face să înainteze acțiunea sau argumentația.

SUPRAPUNERE (s.) — O bandă sonoră supraimpresionată la reînregistrarea peste o alta; în televiziune, o imagine a camerei combinată cu o alta în timpul transmisiei, în felul măștii mobile.

SUPORT (s.) — Material transparent durabil și flexibil (în mod obișnuit dar nu obligatoriu, celuloză), acoperit cu o emulsie fotografică și constituind astfel pelicula cinematografică.

SUPRAIMPRESIONA [A] (v.) — A copia două cadre, puse unul deasupra celuilalt, pe aceeaşi lungime de film, astfel incit la proiecţie fiecare poate fi văzut prin celălalt.

TĂIETURĂ DE MONTAJ (s.) — Trecere intre două cadre legate printr-o simplă lipitură, creînd impresia la proiecţie că primul cadru este inlocuit brusc şi instantaneu de următorul.

TABELĂ INDICATOARE (s.) — O placă ce este ţinută un moment in faţa aparatului de filmare şi este filmată la inceputul unui cadru, purtind titlul filmului, numărul scenei (al cadrului) şi numărul dublei, pentru a permite identificarea acestora la montaj. (De obicei tabela indicatoare şi clacheta sint combinate intr-o singură piesă.)

TEHNICOLOR (s.) — Procedeu color brevetat, care constă din introducerea intr-un aparat de filmat special, a trei negative separate, inregistrind respectiv elementele roşii, verzi şi albastre ale scenei; prin intermediul unor matriţe făcute după aceste negative (prin pozitive de selecţie intermediare) se obţin copii color.

TELEOBIECTIV (s.) — Obiectiv cu o mare distanţă focală, capabil să producă fotografii mărite ale unor obiecte aflate la distanţă.

TEMPO (s.) — Impresia de viteză creată de un film asupra spectatorului, fie prin succesiunea incidentelor sau a cadrelor, fie prin cadenţa mişcării arătate sau prin ritmul sunetului.

TIMP DE PROIECŢIE (s.) — Intervalul de timp in care rulează un film cind este proiectat cu viteza corectă.

TITLU DE RACORD (s.) — Titlu destinat să acopere o intrerupere in continuitatea imaginii.

TITLU (s.) — Orice declaraţie scrisă sau tipărită introdusă intr-un film pentru ea insăşi şi nu numai ca parte a uneiimagini.

TODD A—O (s.) — Sistem cu ecran lat, bazat pe folosirea unei pelicule speciale de 65 mm lăţime.

TRUCĂ (s.) — Vezi *Maşina optică de copiat.*

TRAVELING (s.) — Vezi *Filmare în mişcare.*

TURELA OBIECTIVULUI (s.) — Dispozitiv rotativ la aparatul de filmat, purtînd două sau mai multe obiective, fiecare din acestea putind fi rotit rapid in poziţia de filmare.

UNGHIUL APARATULUI (s.) — Unghiul de vedere subintins obiectivului de partea din subiect cuprinsă in zona imaginii; *punctul de vedere al aparatului* (vezi).

VINIETA (s.) — Mască plasată în faţa obiectivului aparatului, astfel încît în imaginea obţinută să se vadă numai partea centrală, în formă circulară, ovală etc. cu marginile difuze.

VISTA-VISION (s.) — Sistem brevetat de cinematograf pe ecran lat, în care axa orizontală a imaginii este paralelă cu lungimea peliculei şi nu perpendiculară pe ea.

VITEZA (s.) — 1. (De montaj). Cadenţa în care se succed cadrele pe ecran, în funcţie de lungimea lor. 2. (A emulsiei). Rapiditatea cu care o emulsie fotografică reacţionează la contactul cu lumina. 3. (A obiectivului). Volumul de transmisie luminoasă a obiectivului. 4. (De proiecţie). Viteza cu care filmul trece prin aparatul de proiecţie, cele două viteze normale fiind 16 fotograme pe secundă pentru filmul mut şi 24 fotograme pe secundă pentru filmul sonor.

VOLEU (s.) — Formă de trecere de la un cadru la altul, prin care o linie străbate ecranul eliminînd primul cadru şi descoperind pe următorul.

ZGOMOT DE FOND (s.) — Zgomot reprodus prin difuzoare datorită întreruperii fasciculului de redare a sunetului, provocată de granulaţia, zgîrieturile, praful de pe peliculă; zgomotul rezidual al unui sistem de amplificare a sunetului, cînd nu se captează nici un sunet de pe o bandă sonoră; vezi şi *Bandă nemodulată*.

ZOOM [OBIECTIV] (s.) — Obiectiv cu distanţă focală variabilă.

Apendice II

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

DAVY, Charles, editor, *Footnotes to the Film.* London, Lovat Dickson, 1938. Articole de Alfred Hitchcock, Robert Donat, Basil Wright, Graham Greene, Alberto Cavalcanti, John Betjeman, Maurice Jaubert, John Grierson, Alexander Korda, Basil Dean, Maurice Kann, Elizabeth Bowen, Sidney L. Bernstein, Alistair Cooke, Forsyth Hardy, Charles Davy.

MANVELL, Roger, *Film.* London, Penguin, 1944; Revăzută în 1946; din nou revăzută in 1950.

SELDES, Gilbert, *Movies for the Millions.* London, Batsford, 1937.

SPENCER, D. A., and WALEY, H. D., *The Cinema Today.* London, Oxford University Press, 1939; Ediţie nouă 1956.

PRIMELE ÎNCEPUTURI

HOPWOOD, Henry V. and FOSTER, Norman, *Living Pictures.* London, Longmans, 1915. Privire detaliată asupra progreselor tehnice dintre 1830 şi 1897 aproximativ, care au culminat prin inventarea cinematografului.

QUIGLEY, Martin, *Magic Shadows:* The Story of the Origin of Motion Pictures. London, Quigley, 1948; Ediţie nouă 1960.

ISTORIE

BARDÈCHE, Maurice, and BRASILLACH, Robert, *History of the Film.* London, Allen & Unwin, 1938.

FULTON, A. R., *Motion Pictures; the Development of an Art from Silent Days to the Age of Television.* Norman (Oklahoma, USA), University of Oklahoma Press, 1960.

JACOBS, Lewis, *The Rise of the American Film*. New York, Harcourt Brace, 1939.
KNIGHT, Arthur, *The Liveliest Art:* A Panoramic History of the Movies. New York, Macmillan, 1957; ediție de buzunar, London, Muller, 1959.
KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler*. London, Dennis Dobson, 1947. Studiu aprofundat al filmului german.
LEYDA, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Films*. London, Allen & Unwin, 1960.
LOW, Rachael, and Manwell, Roger, *The History of the British Film*. 3 volumes. London, Allen & Unwin, 1948–49. Volume I, 1896–1906; Volume II, 1906–14; Volume III, 1914–18.
ROTHA, Paul, *The Film Till Now*. London, Cape, 1930; ediție nouă și revăzută, Vision Press, 1948; a doua ediție revăzută în colaborare cu Richard Griffith, Vision Press, 1959.

ESTETICĂ, CRITICĂ, TEHNICĂ

ARNHEIM, Rudolf, *Film as Art*. London, Faber and Faber, 1958.
BALAZS, Bela, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London, Dennis Dobson, 1952.
EISENSTEIN, Sergei, *Film Form*. New York, Harcourt Brace, 1947.
EISENSTEIN, Sergei, *The Film Sense*. London, Faber and Faber, 1943; Ediție nouă 1958.
EISENSTEIN, Sergei, *Notes of a Film Director*. London, Lawrence and Wishart, 1959.
NICOLL, Allardyce, *Film and Theatre*. London, Harrap, 1936.
NILSEN, Vladimir, *The Cinema as a Graphic Art*, London, Newnes, 1936.
NIZHNY, Vladimir, *Lessons with Eisenstein*. London, Allen & Unwin, 1962.
PUDOVKIN, Vsevolod, *Film Acting*. London, Newnes, 1935.
PUDOVKIN, Vsevolod, *Film Technique*. London, Newnes, 1933.
PUDOVKIN, Vsevolod, *Film Technique and Film Acting*. London, Vision Press, 1959.

PRODUCȚIE

ANDERSON, Lindsay, *Making a Film*. London, Allen & Unwin, 1952.
CARRICK, Edward, *Designing for Films*. London, Studio, 1949.

NAUMBERG, Nancy, editor, *We Make the Movies*. London, Faber and Faber, 1938. Articole de Jesse Lasky, Samuel Marx, Sidney Howard, John Cromwell, Clem Beauchamp, Hans Dreier, Robert Edward Lee, Phil Friedman, Bette Davis, Paul Muni, John Arnold, Nathan Levinson, Anne Bauchens, Max Steiner, Lansing C. Holden şi Walt Disney.

POLITICAL AND ECONOMIC PLANNING, *The British Film Industry*. London, P.E.P., 1952; Supliment, 1958.

REISZ, Karel, *The Technique of Film Editing*. London, Focal Press, 1957.

SPOTTISWOODE, Raymond, *The Film and its Techniques*. London, Faber and Faber, 1951.

DRAMATURGIA DE FILM

BLUESTONE, George, *Novels into Film*. Baltimore, John Hopkins Press, 1957. Estetica adaptării pentru ecran şi a dramaturgiei de film, cu analiza detaliată a şapte filme.

MARGRAVE, Seton, *Successful Film Writing, as illustrated by the «Ghost Goes West»*. London, Methuen, 1936.

LAWSON, John Howard, *The Theory and Technique of Play and Screenwriting*. New York, Putnam, 1949; ediţie de buzunar, Hill and Wang, 1960.

MUZICĂ

EISLER, Hanns, *Composing for the Films*. London, Dennis Dobson, 1951.

LONDON, Kurt, *Film Music*. London, Faber and Faber, 1936.

MANVELL, Roger, and HUNTLEY, John, *The Technique of Film Music*. London, Focal Press, 1957.

FILMUL DE ANIMAŢIE, DE DESEN ANIMAT ŞI EXPERIMENTAL

FEILD, Robert D., *The Art of Walt Disney*. London, Collins, 1944. O privire cuprinzătoare şi bogat ilustrată asupra activităţii de la Studioul Walt Disney.

HALAS, John, and MANVELL, Roger, *The Technique of Film Animation*. London, Focal Press, 1959.

MANVELL, Roger, editor, *Experiment in the Film*. London, Grey Walls, 1949. Articole despre filmele experimentale şi de avangardă din lume.

FILME DOCUMENTARE

HARDY, Forsyth, *Grierson on Documentary*. London, W. H. Allen, 1946. O selecţie din scrierile lui John Grierson dintre 1930 şi 1954.

ROTHA, Paul, *Documentary Film*. London, Faber and Faber, 1936. A doua ediţie 1939; a treia ediţie, in colaborare cu Sinclair Road şi Richard Griffith, 1952.

Lista ilustrațiilor

1,2. Regizorul în actul creației. (Carl Dreyer: *Ordet;* Tony Richardson: *Gustul mierii*)
3. Filmare în studio. *(Și soarele strălucește)*
4,5. Un Zoetrope. Film negativ și pozitiv de 35 mm
6. Asamblarea filmului negativ
7,8. Filmul Western. *(Rio Bravo* și *Wagonmaster)*
9. *Al treilea om*
10—17. Fotograme din *Dejunul copilului, Funeraliile reginei Victoria, Viața lui Charles Peace*
18—25. Fotograme din *Scurtă întîlnire*
26, 27. *Intoleranță* (prim planuri ale atriței Mae Marsh)
28. *Patimile Ioanei d'Arc*
29. Gros plan *(Crucișătorul Potiomkin)*
30, 31. *Intoleranță* (figură căzînd)
32, 33. *Mama*
34. *Semnul roșu al curajului*
35—38. Dezvoltarea mișcării în *Metropolis*
39, 40. Schiță de decor de Paul Leni din *Hintertreppen*
41, 42. Machete plutind într-un bazin de studio. *(Foc asupra Angliei)*
43. Turnarea unei scene pentru *Cronica unei vieți*
44. *Nașterea unei națiuni*
45. Planul foarte îndepărtat *(Purta o fundă galbenă)*
46. *O generație*
47, 48. *Carnet de bal* și *Octombrie*
49. *Regula jocului*
50. *Freud*

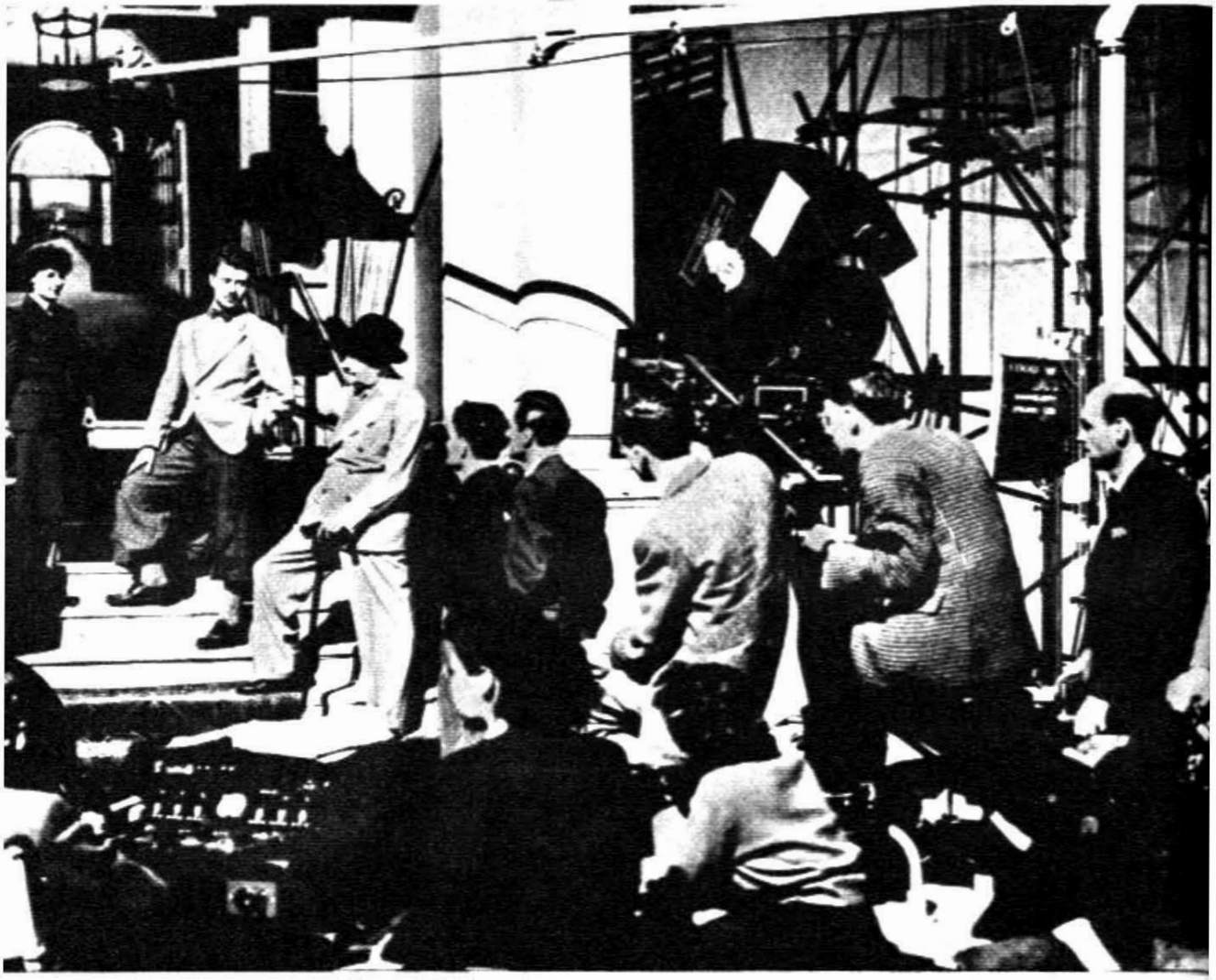
51. Iluminare în cheie mică. *(S-a născut o stea)*
52, 53. Sir Laurence Oliver în *Richard al III-lea* şi *Cabotinul*
54, 55. Charlie Chaplin în *Luminile oraşului* şi *Luminile rampei*
56. Utilizarea reflexiilor în oglindă. *(Lola Montes)*
57. India. *(Aparajito)*
58. *Greva* de Eisenstein
59. Filmul de televiziune despre Stravinsky realizat la B.B.C.
60. Jeanne Moreau în *Jules şi Jim*
61. *Procesele lui Oscar Wilde*
62. Reflector spot. *(Priveşte înapoi cu mînie)*
63. Polonia. *(Ultima etapă)*
64. *Aventura*
65, 66. Italia. *Miracol la Milano* şi *Umberto D.* de Vittorio De Sica
67. Atenţia pentru detaliu. *(Rapacitate)*
68, 69. Japonia *(Ugetsu Monogatari* şi *Donzoko)*
70, 71. *Al şaptelea sigiliu* şi *Fragii sălbatici*

ILUSTRAŢII

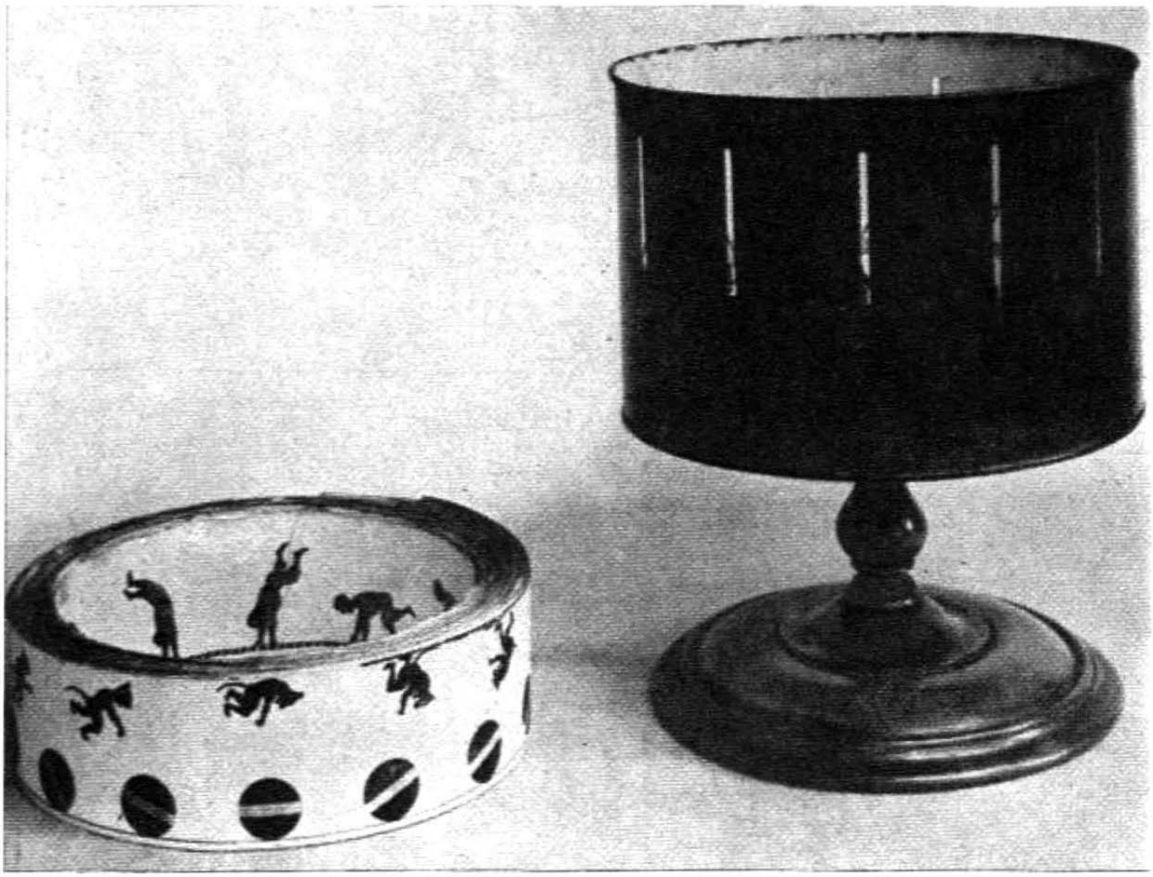
1,2. *Regizorul în actul creației.*

(Sus): Carl Dreyer (extrema dreaptă) pregătind o scenă pentru ORDET (Danemarca, 1955).

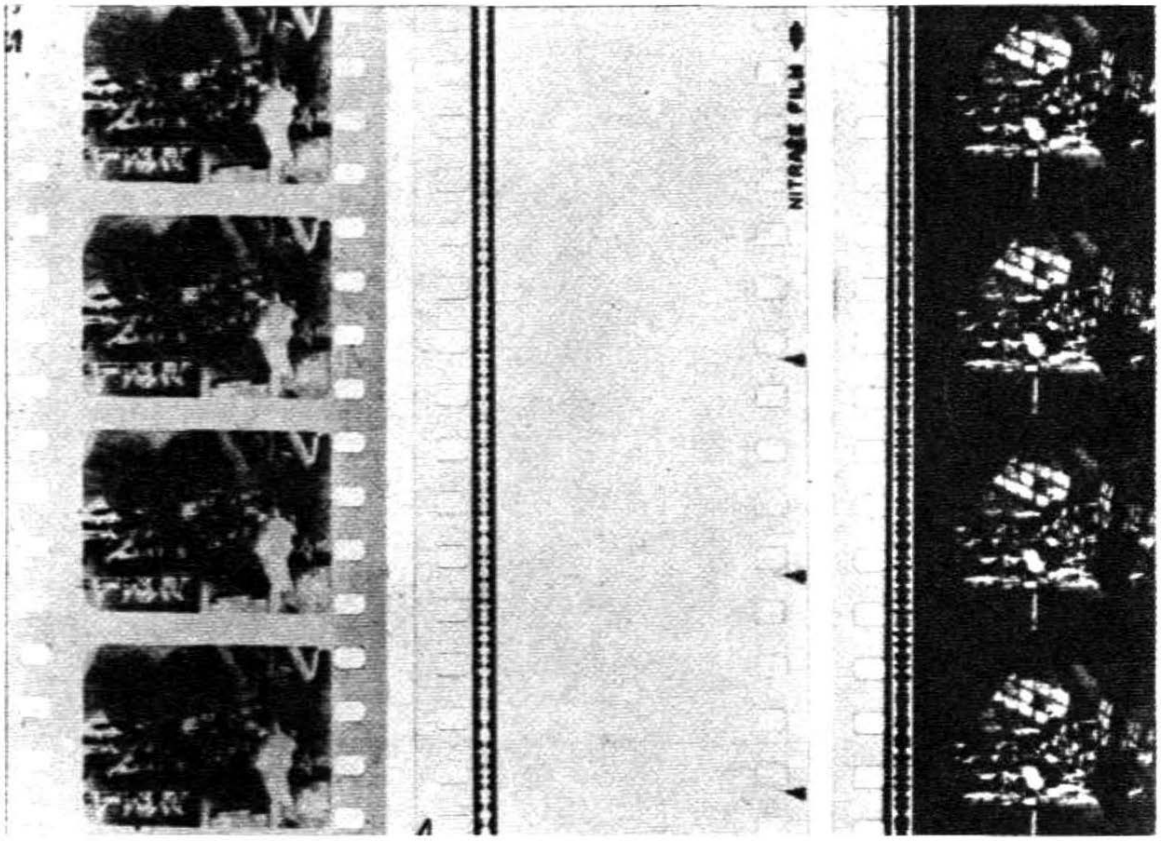
(Jos): Tony Richardson studiind mișcările pentru o scenă din GUSTUL MIERII (Anglia, 1961).

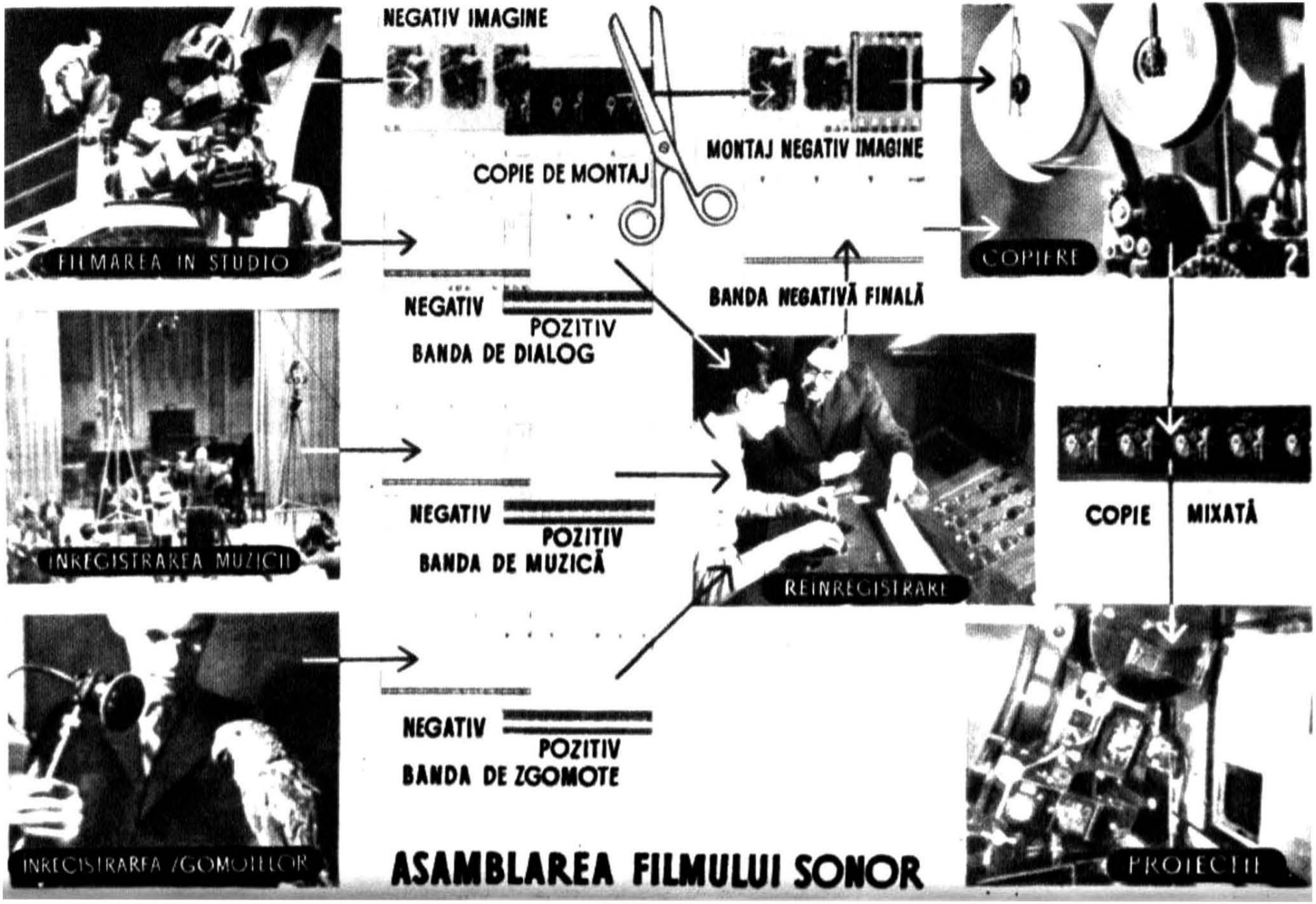


3 *Filmare în studio.* Anthony Asquith (al treilea din stînga în picioare) regizînd un cadru pentru ŞI SOARELE STRĂLUCEŞTE (Anglia, 1947).



4,5. (Sus): Un Zoetrope (reprodus prin bunăvoința Muzeului Științelor, Londra). (Jos): negativ imagine, negativ coloană sonoră și copie de proiecție pe 35 mm, în mărime naturală; reproduse prin bunăvoința studioului Ealing, din filmul NICHOLAS NICKLEBY (Anglia, 1947).

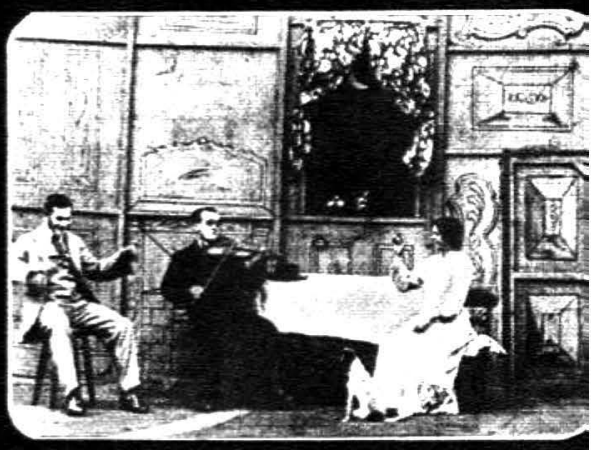


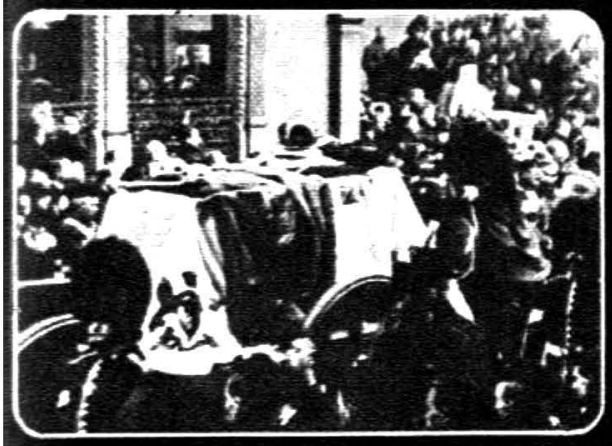

NEGATIV IMAGINE
FILMAREA IN STUDIO
COPIE DE MONTAJ
MONTAJ NEGATIV IMAGINE
COPIERE
NEGATIV
POZITIV
BANDA DE DIALOG
BANDA NEGATIVĂ FINALĂ
INREGISTRAREA MUZICII
REINREGISTRARE
COPIE
MIXATĂ
NEGATIV
POZITIV
BANDA DE MUZICĂ
INREGISTRAREA ZGOMOTELOR
NEGATIV
POZITIV
BANDA DE ZGOMOTE
PROIECTIE
ASAMBLAREA FILMULUI SONOR

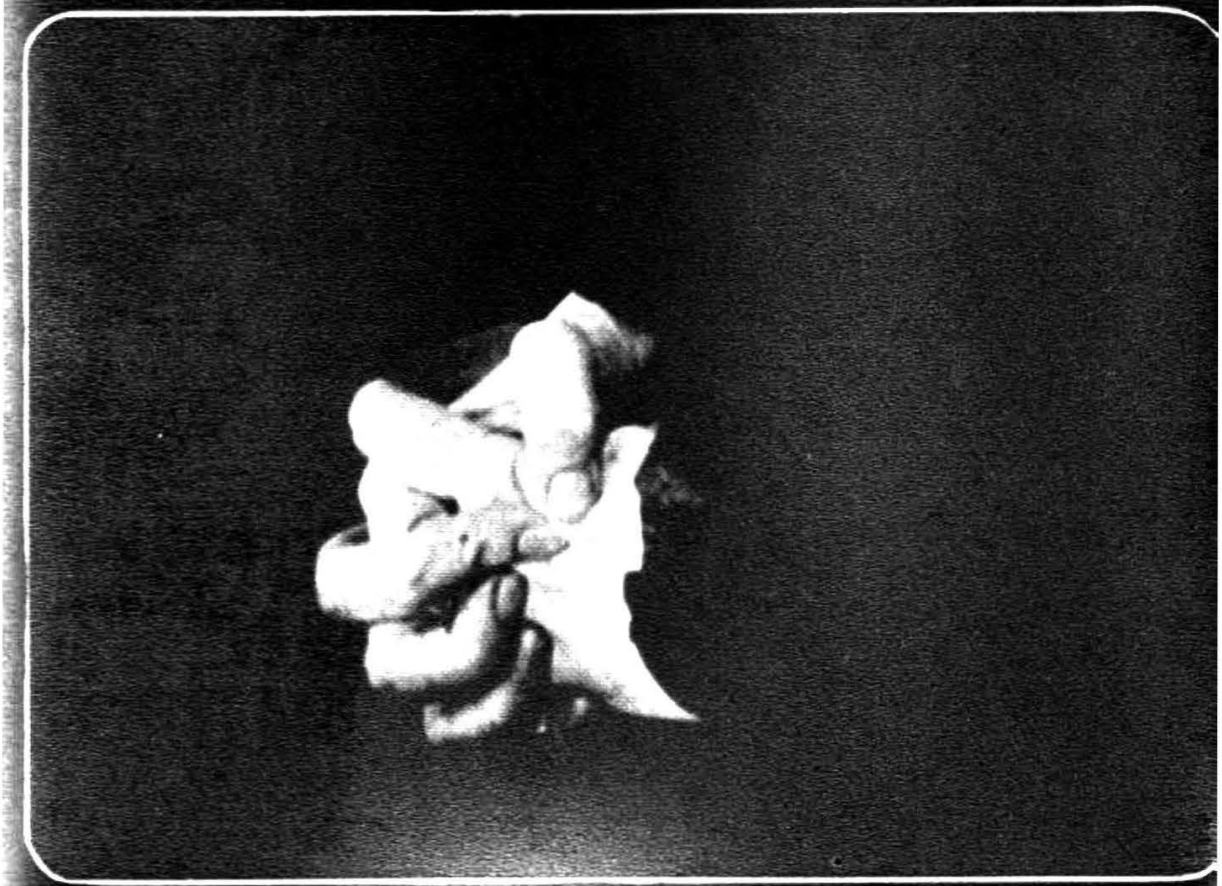
7,8. *Conflictul și spectacolul în filmul western.* (Sus): Ricky Nelson și John Wayne în RIO BRAVO de Howard Hawks (S.U.A., 1958). (Jos): WAGON-MASTER de John Ford (S.U.A., 1950).

9. *Aranjament abil şi exact din obiecte de recuzită de studio*, care creează atmosfera acestei scene din AL TREILEA OM (Anglia, 1949) de Sir Carol Reed. Actorii sînt Joseph Cotten şi Trevor Howard.

10-17. (Stînga): Două fotograme din filmul lui Lumière DEJUNUL COPILULUI (Franţa, 1895) şi două din FUNERALIILE REGINEI VICTORIA (Anglia, 1901); ambele filme au fost realizate în întregime dintr-o singură poziţie a aparatului de filmat. (Dreapta): Cîte două fotograme din două scene ale filmului VIAŢA LUI CHARLES PEACE (Anglia, 1905): scenele se schimbă, dar fiecare este înregistrată dintr-o singură poziţie a aparatului de filmat.







18—25. SCURTĂ ÎNTÎLNIRE (Anglia, 1945) de David Lean. Fotograme din opt cadre succesive ale scenei in care Alec (Trevor Howard) își ia pentru ultima dată rămas bun de la Laura (Celia Johnson). În filmul modern o scenă poate cuprinde un mare număr de poziții diferite ale aparatului de filmat.

26, 27. Două prim planuri succesive ale actriței Mae Marsh, din INTOLERANȚĂ de D. W. Griffith.

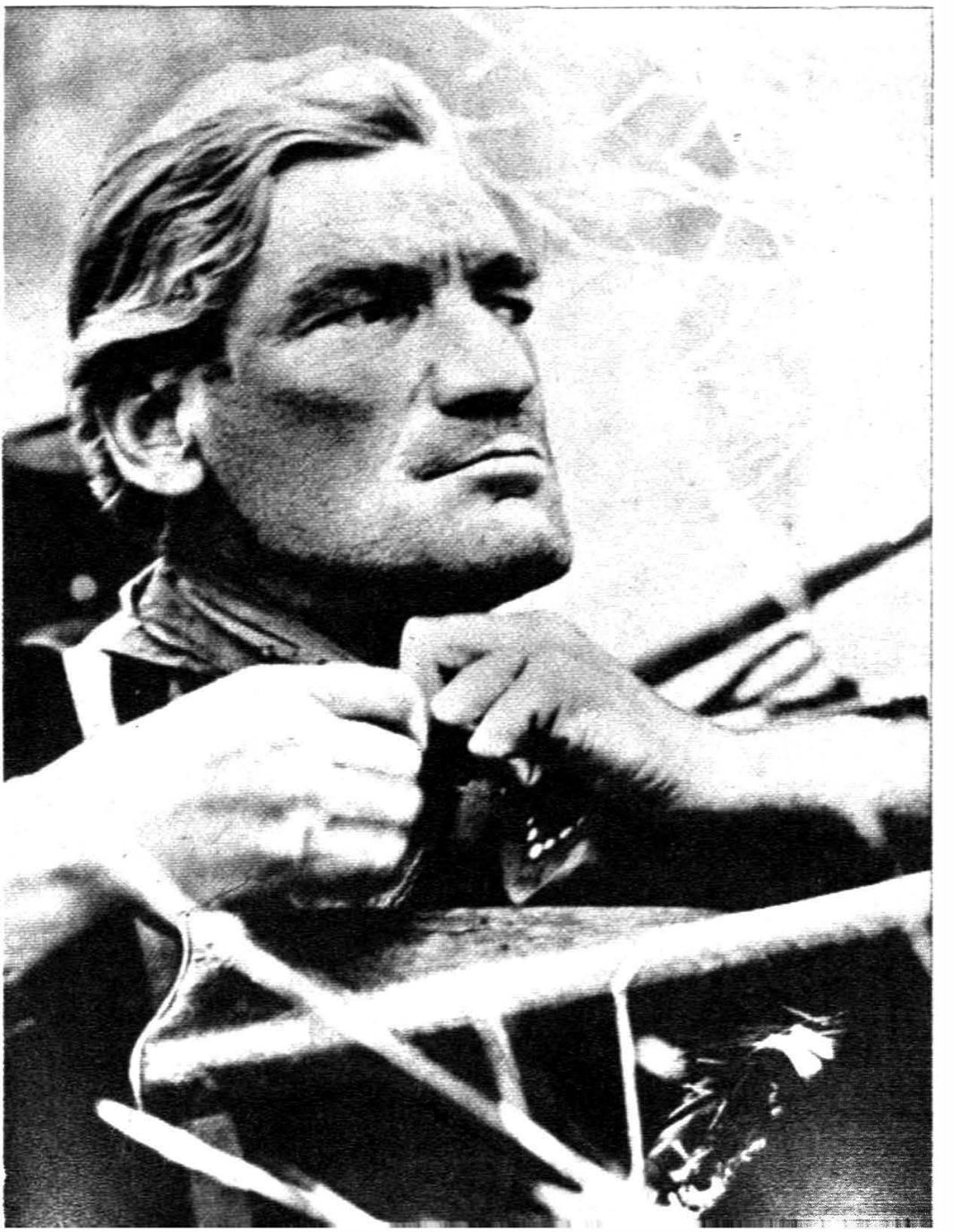
29. *Gros plan*. Din CRUCIŞĂTORUL POTIOMKIN (U.R.S.S., 1925), regizat de S. M. Eisenstein.

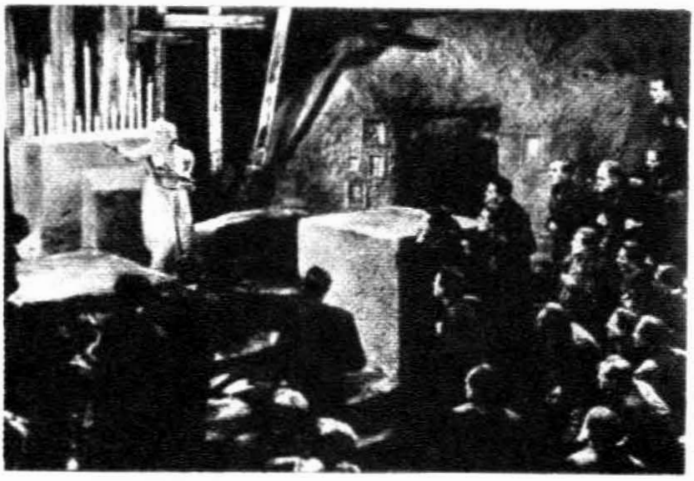
28. Aceasta ar putea fi un detaliu dintr-un tablou, dar în realitate este un cadru din filmul lui Dreyer PATIMILE IOANEI D'ARC (Franța, 1928). Dintr-o succesiune de astfel de detalii autorul filmului creează imaginea în timp, așa cum pictorul creează imaginea în spațiu.

30, 31. Fotograme din două cadre succesive astfel îmbinate încît să creeze iluzia unui om căzînd de pe zidurile Babilonului, în INTOLERANŢĂ (S.U.A., 1916). Mascarea verticală a primului cadru întăreşte impresia de înălţime.

32, 33. Două cadre succesive din secvenţa finală a filmului MAMA (U.R.S.S., 1927) de Pudovkin, sugerînd o analogie între muncitorii în marş şi mişcarea irezistibilă a sloiurilor de gheaţă pe fluviul în dezgheţ.

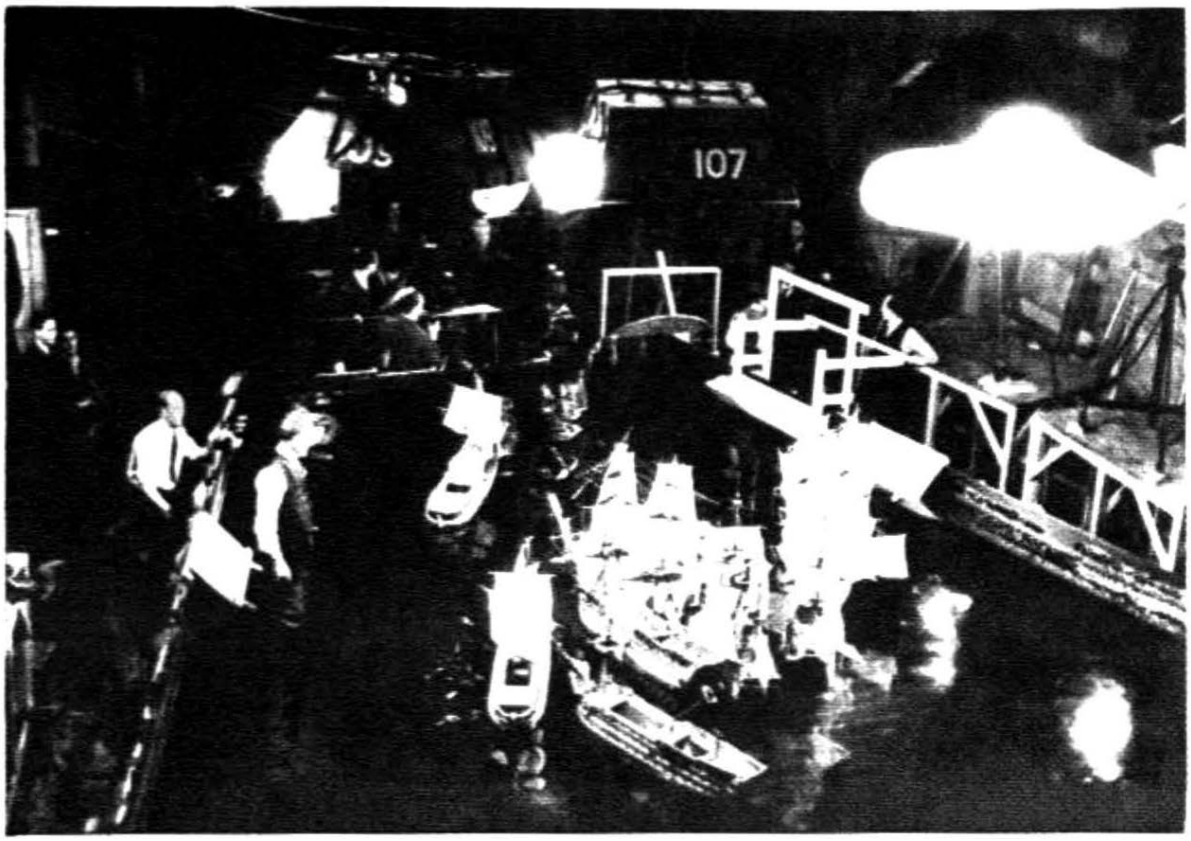
34. *Prim plan* într-un film modern. John Dierkes în rolul Soldatului Înalt, în SEMNUL ROŞU AL CURAJULUI (S.U.A., 1951) de John Huston.



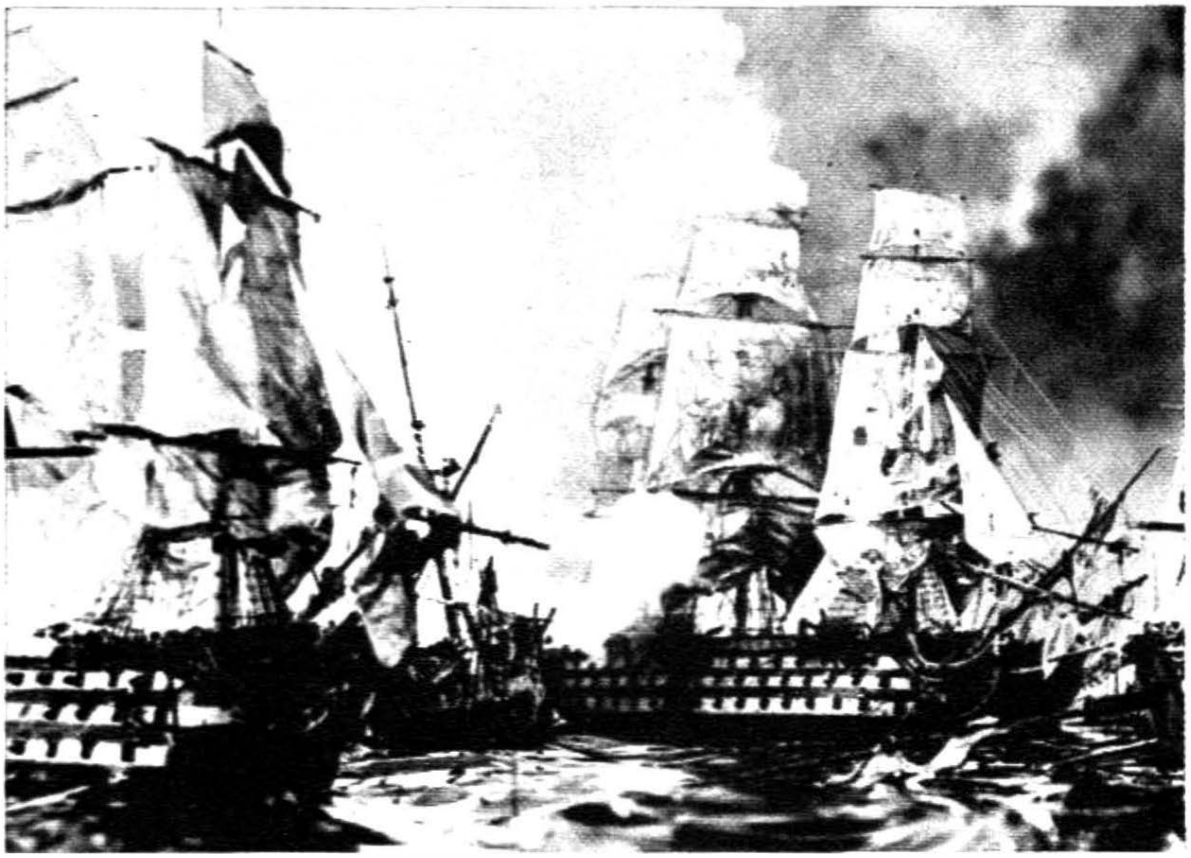


35–38. Dezvoltarea mișcării în METROPOLIS (Germania, 1928) de Fritz Lang. De sus în jos: Compoziția statică accentuează supunerea muncitorilor; compoziție cu potențial dinamic, în timp ce sînt instigați la revoltă; revolta izbucnește într-o mișcare vijelioasă.

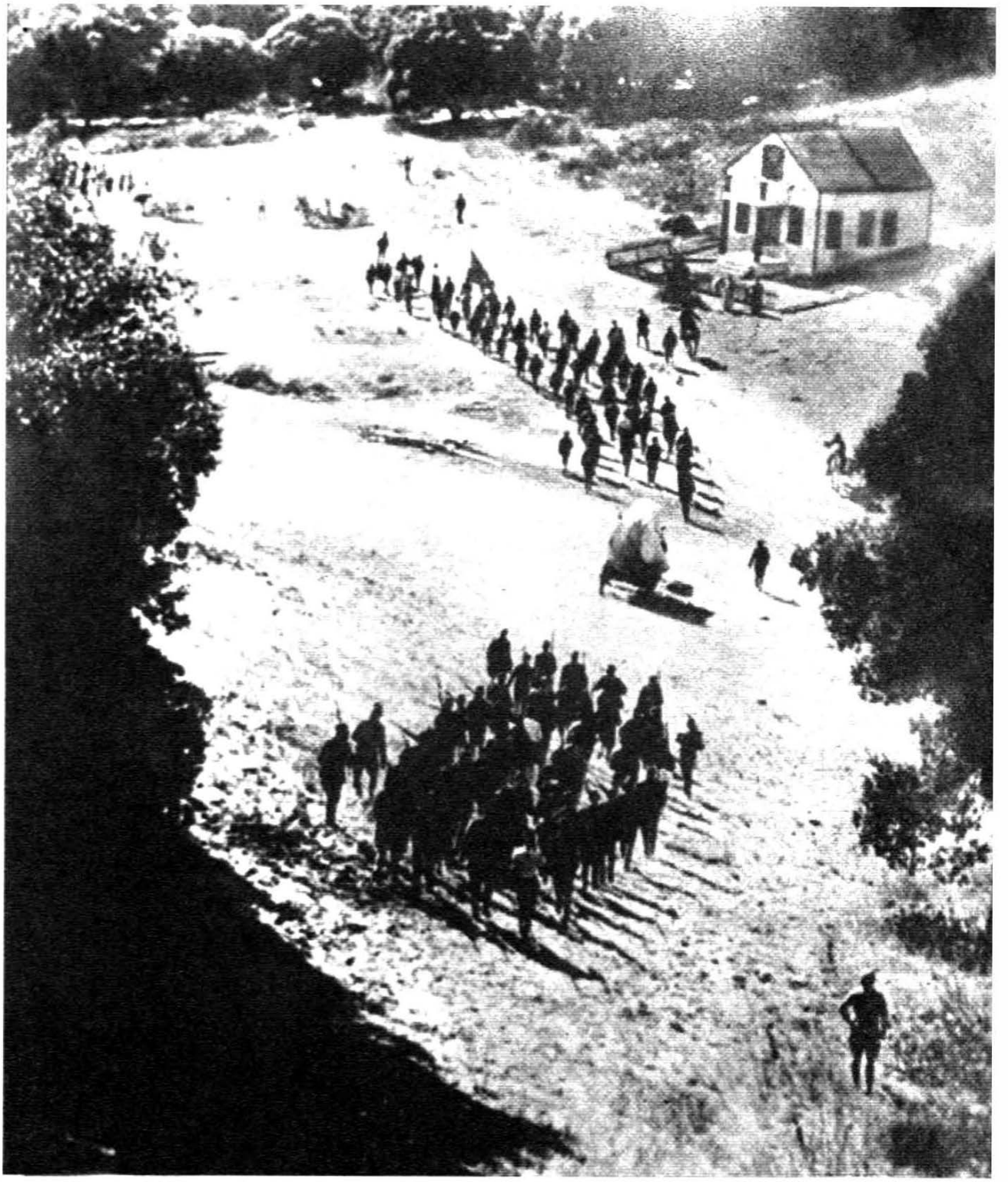
39, 40. (sus): Schiță de decor de Paul Leni pentru filmul său HINTERTREPPEN (Germania, 1921). (jos): Decorul construit. Efectul de ingustime obținut prin compoziția verticală în desen, se pierde în mare măsură în rama orizontală a ecranului.



41, 42. *Machete plutind intr-un bazin de studio*; Fotografiate in prim plan (sus). ele vor apărea in film ca vase de război de mărime reală (jos). Din FOC ASUPRA ANGLIEI (Anglia, 1937).



43. Turnarea unei scene pentru CRONICA UNEI VERI (Franţa, 1961), în regia antropologului francez Jean Rouch. Filmarea cu aparatul în mînă permite regizorului un contact liber şi direct cu lumea reală.

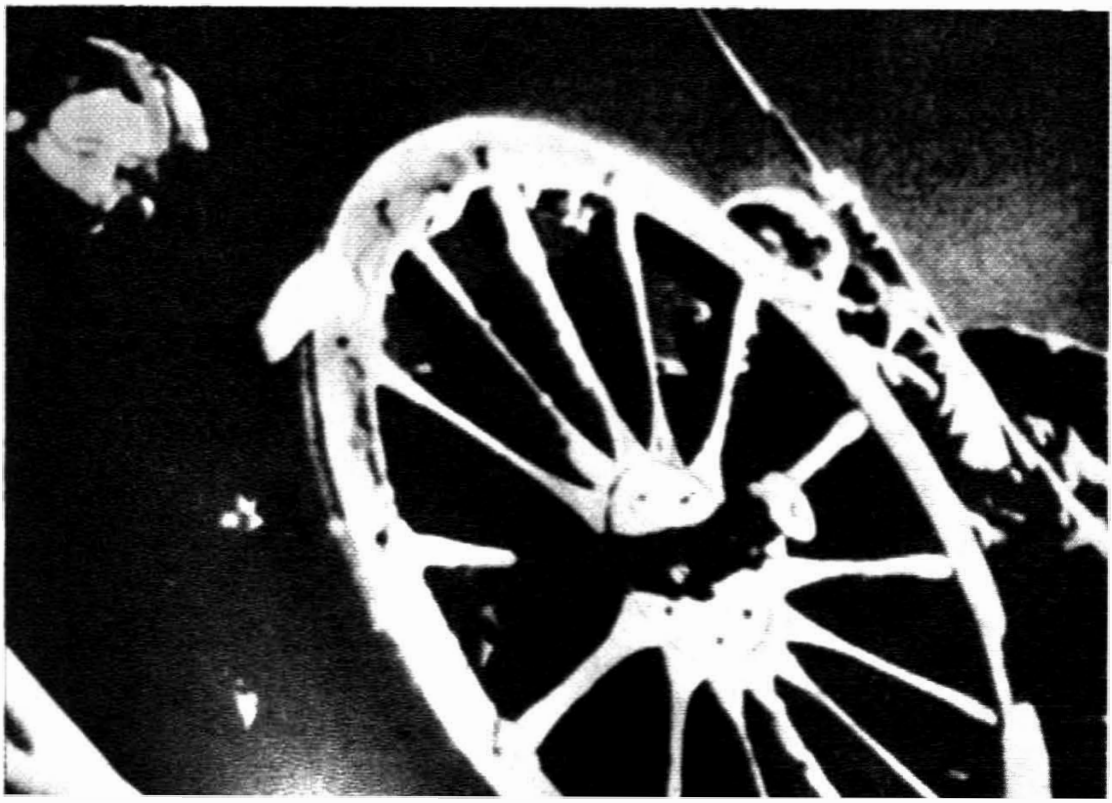


44. Lui D. W. Griffith i s-a atribuit meritul de a fi descoperit (sau redescoperit) prim planul, dar în practica montajului său era tot atît de important să-şi poată retrage aparatul de filmat pînă la un plan general, ca în acest caz, din NAŞTEREA UNEI NAŢIUNI (S.U.A., 1915).

45. *Planul foarte îndepărtat* din PURTA O FUNDĂ GALBENĂ (S.U.A., 1950) în regia lui John Ford.

46. Unghiul aparatului, iluminarea şi decorul, se combină pentru a accentua primejdioasa poziţie a acestui om urmărit de nazişti, care riscă o cădere mortală. Tadeusz Janczar intr-un cadru din filmul O GENERAŢIE (Polonia, 1954) in regia lui Andrzej Wajda.

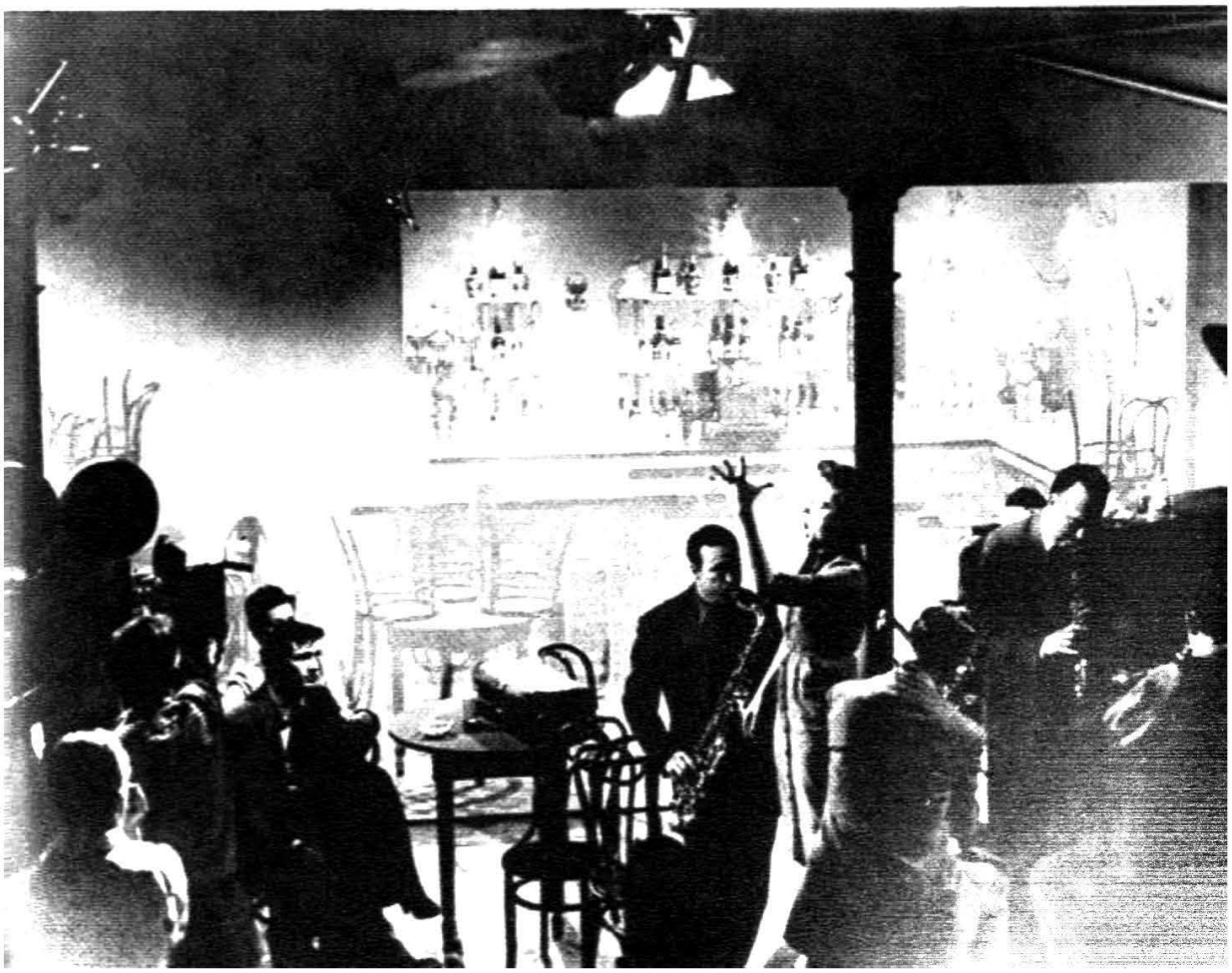
47, 48.(Sus): În CARNET DE BAL (Franța, 1937) de Julien Duvivier, aparatul inclinat este folosit pentru a comunica o impresie de tensiune nervoasă. (Jos): În OCTOMBRIE (U.R.S.S., 1929) de S. M. Eisenstein, el exprimă încordareaefortului fizic (vezi p. 139).



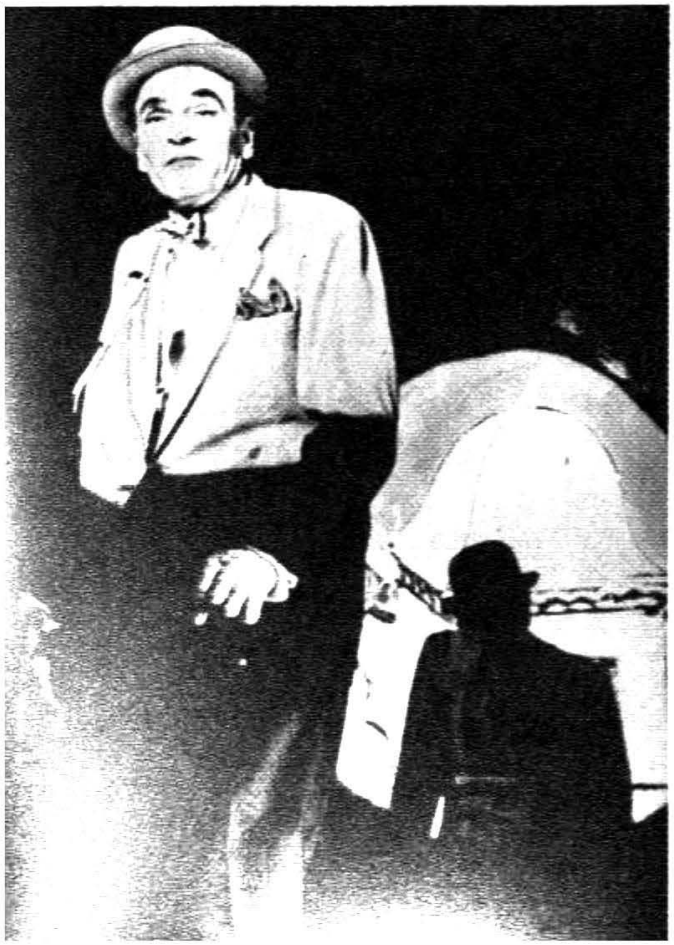
49. Filmare de peisaj executată cu măiestrie, cuprinzind efecte de nori puternic filtrate. Una din caracteristicile superbelor scene de vînătoare din REGULA JOCULUI (Franța, 1939) de Jean Renoir.

50. Montgomery Clift şi Susan Kohner în FREUD (S.U.A., 1962) de John Huston. Deşi filmate în exterior, siluetele sînt modelate prin iluminare suplimentară.

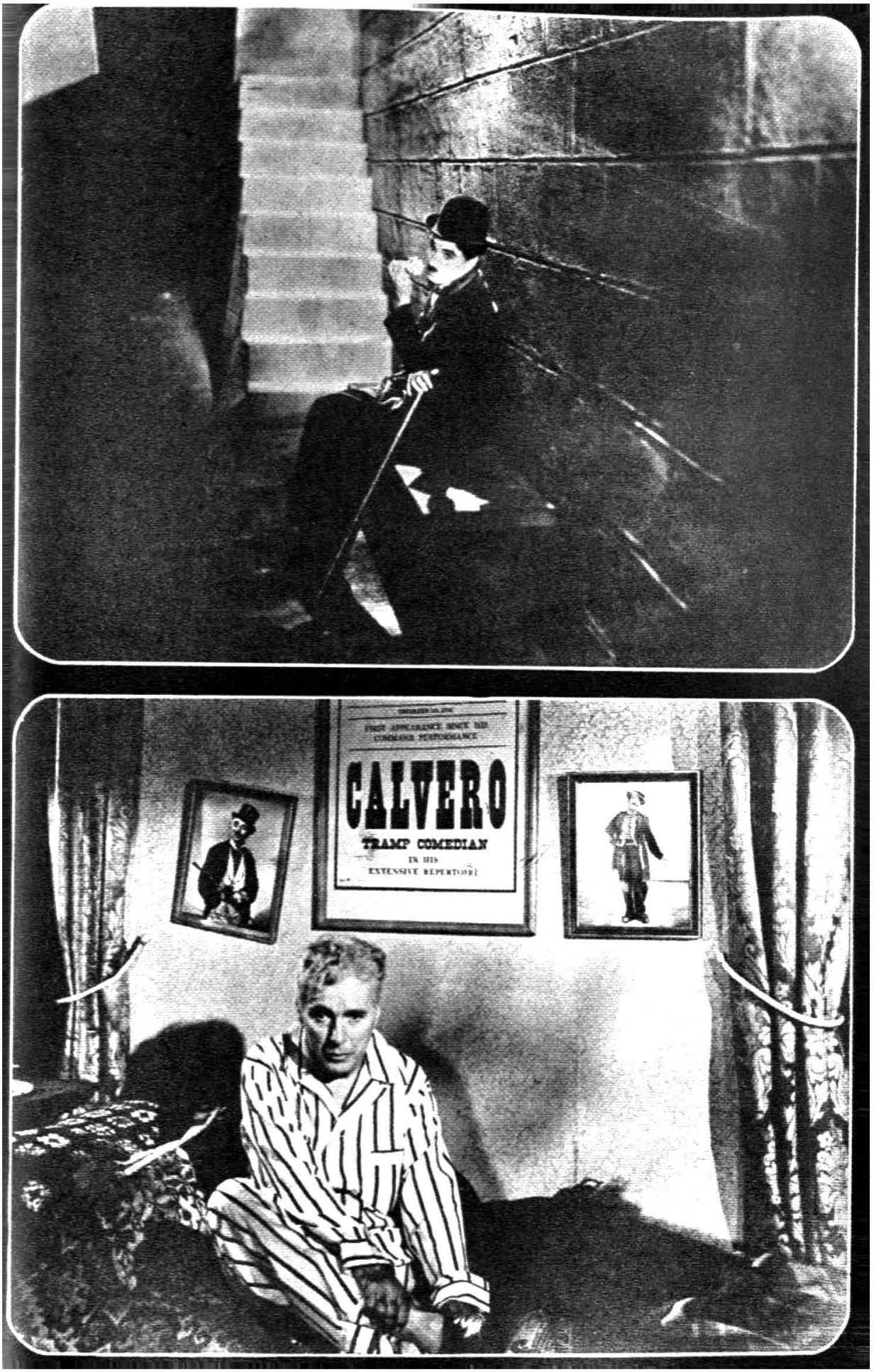
51. Iluminare în cheie mică într-o scenă din S-A NĂSCUT O STEA (S.U.A., 1954) de George Cukor, cu Judy Garland.

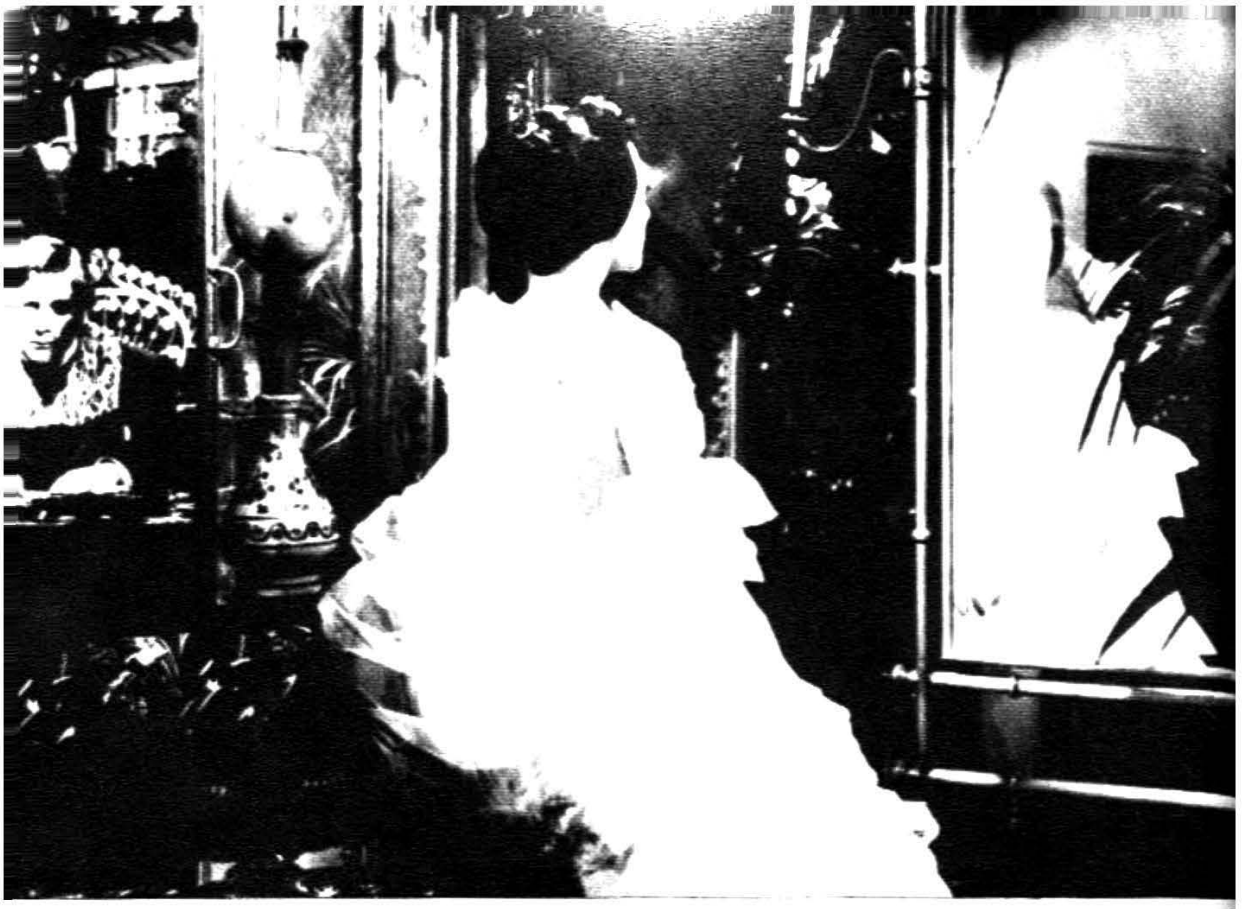


52, 53. Versatilitatea unui mare actor care își schimbă personalitatea de la un rol la altul. (Sus): Sir Laurence Oliver în RICHARD AL III-LEA (Anglia, 1955) realizat în propria sa regie și (jos): în CABOTINUL (Anglia, 1960) în regia lui Tony Richardson.



54, 55. (Sus): Charles Chaplin în LUMINILE ORAȘULUI (S.U.A., 1931) și (jos): LUMINILE RAMPEI (S.U.A., 1952). Cel mai mare mim din istoria cinematografului, Chaplin este în mod virtual singurul regizor actual care exercită controlul artistic absolut asupra filmelor pe care le realizează.


FIRST APPEARANCE SINCE HIS
COMMAND PERFORMANCE
CALVERO
TRAMP COMEDIAN
IN HIS
EXTENSIVE REPERTOIRE



56. Peter Ustinov și Martine Carole într-o scenă în care se utilizează cu eficacitate reflecțiile în oglindă. LOLA MONTES (Franța, 1955) de Max Ophüls.

58. Utilizarea dramatică a umbrei în GREVA (U.R.S.S., 1924) de Eisenstein.

57. India posedă o industrie cinematografică importantă, dar foarte localizată. Satyajit Ray, cu devotamentul său neclintit pentru film ca formă de artă și de expresie, este unul dintre puținii regizori indieni care au dobîndit o recunoaștere mondială. Samaran Ghosal și Karuna Banerjee într-o scenă din APARAJITO (1956), partea a doua din trilogia lui Ray despre viața din Bengal.

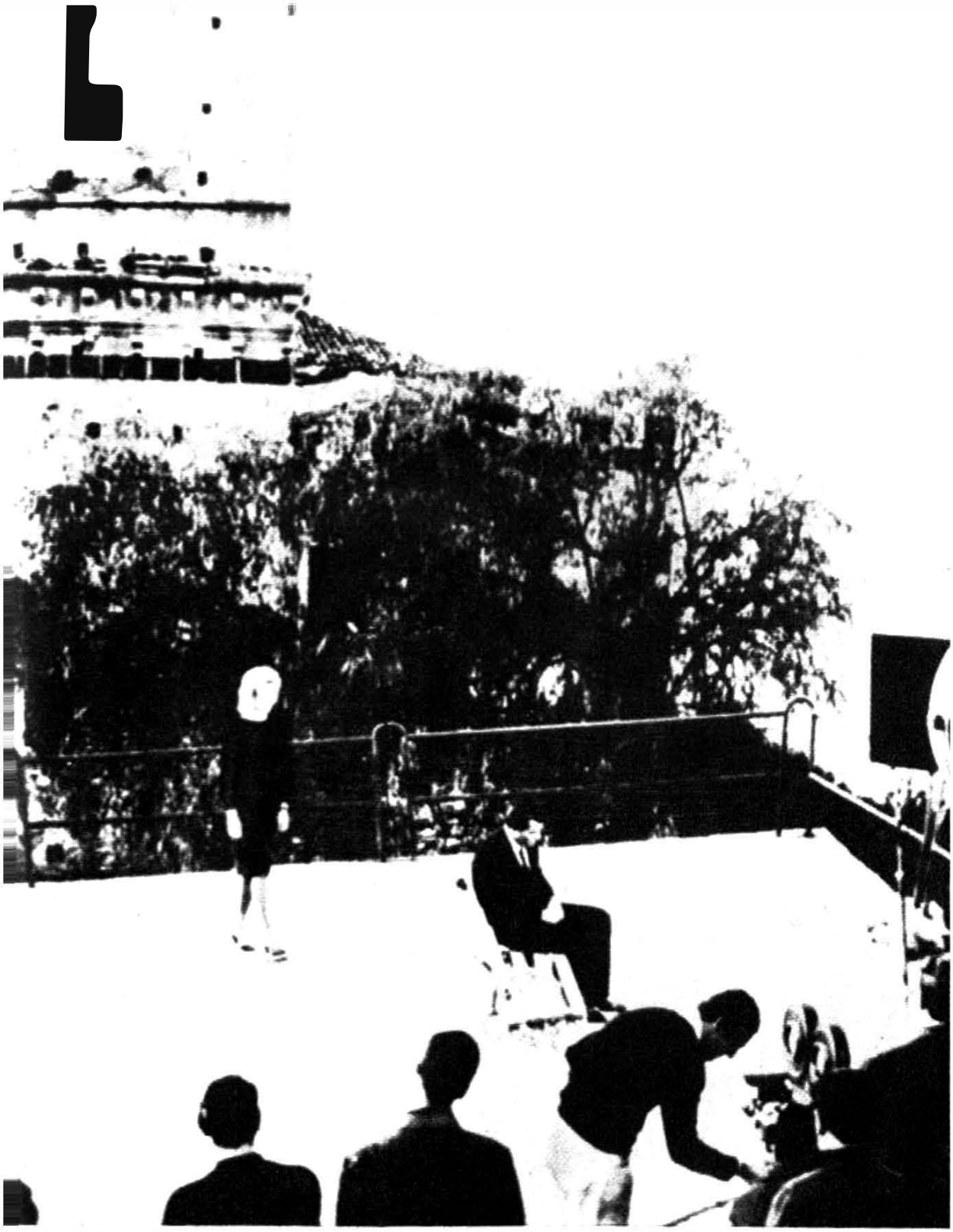
59. Arta filmului poate fi utilizată pentru înregistrarea documentară şi istorică; ea poate apărea (deşi cu o pierdere de scară şi detaliu) pe ecranul de televiziune. Această imagine a compozitorului Igor Stravinski lucrînd, realizată de Gjon Mili, face parte din filmul CARNET DE NOTE NR. 1 — TREI AMERICANI producţie «Time» Robert Snyder şi prezentat în Marea Britanie în programul de televiziune al B.B.C.

61. Umbra utilizată sugestiv pentru a crea efectul de celulă de închisoare, în PROCESELE LUI OSCAR WILDE (Anglia, 1960) în regia lui Ken Hughes şi cu Peter Finch în rolul lui Wilde.

60. Jeanne Moreau prinsă în lumină de contur într-o încîntătoare scenă din JULES ŞI JIM (Franţa, 1961—1962) de François Truffaut.

62. O aplicare eficientă a reflectorului spot. Richard Burton și Mary Ure în PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÎNIE (Anglia, 1959) de Tony Richardson.

63. Industriile filmului din țările Europei de Răsărit au căutat să substanțializeze ideea morală prin evocarea conflictelor și suferințelor din trecut. O scenă dintr-un lagăr de concentrare din ULTIMA ETAPĂ (Polonia, 1948) de Wanda Jakubowska.

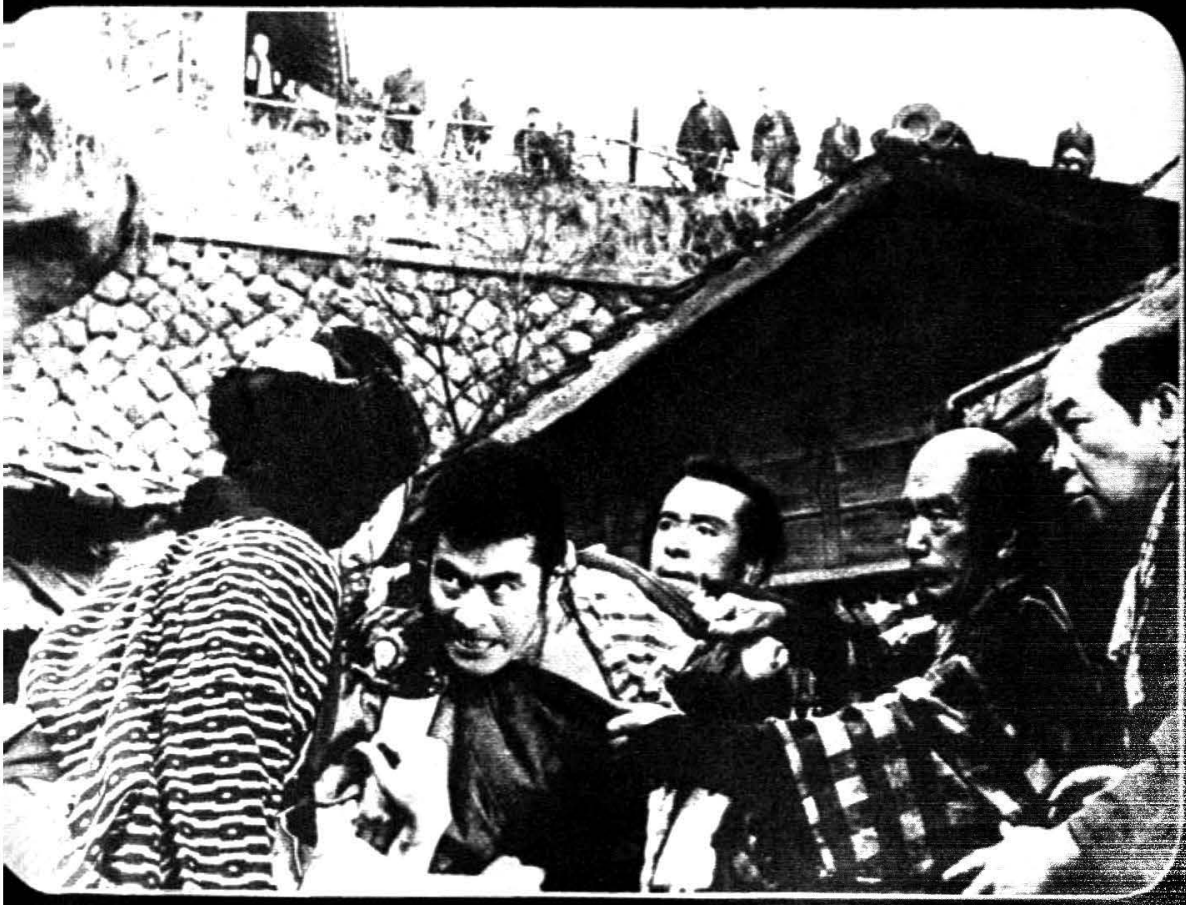


64. În zorii cenușii penitentul singuratic plînge. Femeia față de care a greșit se apropie pentru a-i atinge umărul cu compasiune, dar actorii (Monica Vitti și Gabriele Ferzeti) trebuie să trăiască această unică clipă de gingășie care încheie filmul lui Antonioni, AVENTURA, sub privirea aparatului de filmat, a reflectoarelor și a tehnicienilor preocupați de calcule.

65, 66. Ca regizor, Vittorio De Sica s-a preocupat cu pasiune de suferința pe care o poate provoca individului o societate indiferentă. (Sus): MIRACOL LA MILANO (Italia, 1950), în care a înfățișat cu imaginație situația celor lipsiți de cămin. (Jos): UMBERTO D (Italia, 1952), studiu de profundă sensibilitate asupra problemei bătrîneții.

67. Atenţia meticuloasă pentru detaliul observat cu realism şi ironie crudă, constituie una dintre caracteristicile capodoperei lui Erich von Stroheim, RAPACITATE (S.U.A., 1923). În rolul soţului — Gibson Gowland.

68, 69. Două aspecte din filmul japonez. (Sus): Frumuseţe şi duioşie în UGETSU MONOGATARI (1953), în regia lui Kenji Mizoguchi (interpreţii sînt Mitsuko Mito şi Machiko Kyo). (Jos): Conflict şi violenţă în DONZOKO (1957), în regia lui Akira Kurosawa, cu Toshiro Mifune



70, 71. Talentatul regizor suedez Ingmar Bergman se bucură de o libertate de creație aproape unică în istoria cinematografului. (Sus): Dans al morții medieval din alegoria AL ȘAPTELEA SIGILIU (1957). (Jos): Victor Sjöström într-o scenă din FRAGII SĂLBATICI.

Cuprins

Cuvînt înainte de Marius Teodorescu 5
Prefață 1963 11

Partea întîi
MECANISMUL

1. Diviziunea talentelor 15
2. Uneltele cineastului 33

Partea a doua
TEHNICA

3. Anatomia filmului de ficțiune ..... [illegible]
4. Montajul: Principii fundamentale 62
5. Montajul: D. W. Griffith și S. Eisenstein 85
6. Utilizarea sunetului 115
7. Arta operatorului 137
8. Muzica de film 163
9. Jocul actoricesc în film 178

Partea a treia
CRITICA

10. Critica de film 195
11. A incinta sau a instrui? 212
12. Filmul ca artă 237

Apendice I: Glosar 255
Apendice II: Bibliografie selectivă 279
Lista ilustrațiilor 283

Redactor: CORNEL CRISTIAN
Tehnoredactor: NICOLAE MIHĂILESCU

Dat la cules 15.05.1968. Bun de tipar 10.01.1969. Apărut 1969. Tiraj 2500 + 140 ex. broșate. Hîrtie tipar înalt tip A de 63 g/m². Ft. 16/540 × 840. Coli ed. 17,89. Coli de tipar 17,75. Com. 4039. Planșe tiefdruck 20. A. nr. 4886. C.Z. pentru bibliotecile mari 778. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.778.

Intreprinderea Poligrafică «Arta Grafică» Calea Șerban Vodă 133, București, Republica Socialistă România
Comanda nr. 655

21 -05- 1999

Ernest Lindgren a studiat literatura engleză şi istoria la Universitatea din Londra. În 1933 îşi ia licenţa şi începe să lucreze ca documentarist la *British Film Institute*. În 1935 înfiinţează în cadrul Institutului o arhivă de filme, al cărei director devine şi pe care o conduce pînă în prezent.

În timpul celui de-al doilea război mondial şi în anii următori, Ernest Lindgren a ţinut numeroase conferinţe şi cursuri consacrate unor probleme de istorie şi critică de film. Aceste prelegeri stau la baza lucrării de faţă — *Arta filmului* —, carte care a cunoscut o largă răspîndire mondială.

Alte lucrări publicate de Ernest Lindgren: *Que viva · Mexico* — un studiu consacrat peliculei lui Eisenstein, *A Pictorial History of the Cinema* şi *Twenty Years of British Film* (în colaborare).

Ernest Lindgren a studiat literatura engleză și istoria la Universitatea din Londra. În 1933 își ia licența și începe să lucreze ca documentarist la *British Film Institute*. În 1935 înființează în cadrul Institutului o arhivă de filme, al cărei director devine și pe care o conduce pînă în prezent.

În timpul celui de-al doilea război mondial și în anii următori, Ernest Lindgren a ținut numeroase conferințe și cursuri consacrate unor probleme de istorie și critică de film. Aceste prelegeri stau la baza lucrării de față — *Arta filmului* —, carte care a cunoscut o largă răspîndire mondială.

Alte lucrări publicate de Ernest Lindgren: *Que viva Mexico* — un studiu consacrat peliculei lui Eisenstein, *A Pictorial History of the Cinema* și *Twenty Years of British Film* (în colaborare).